

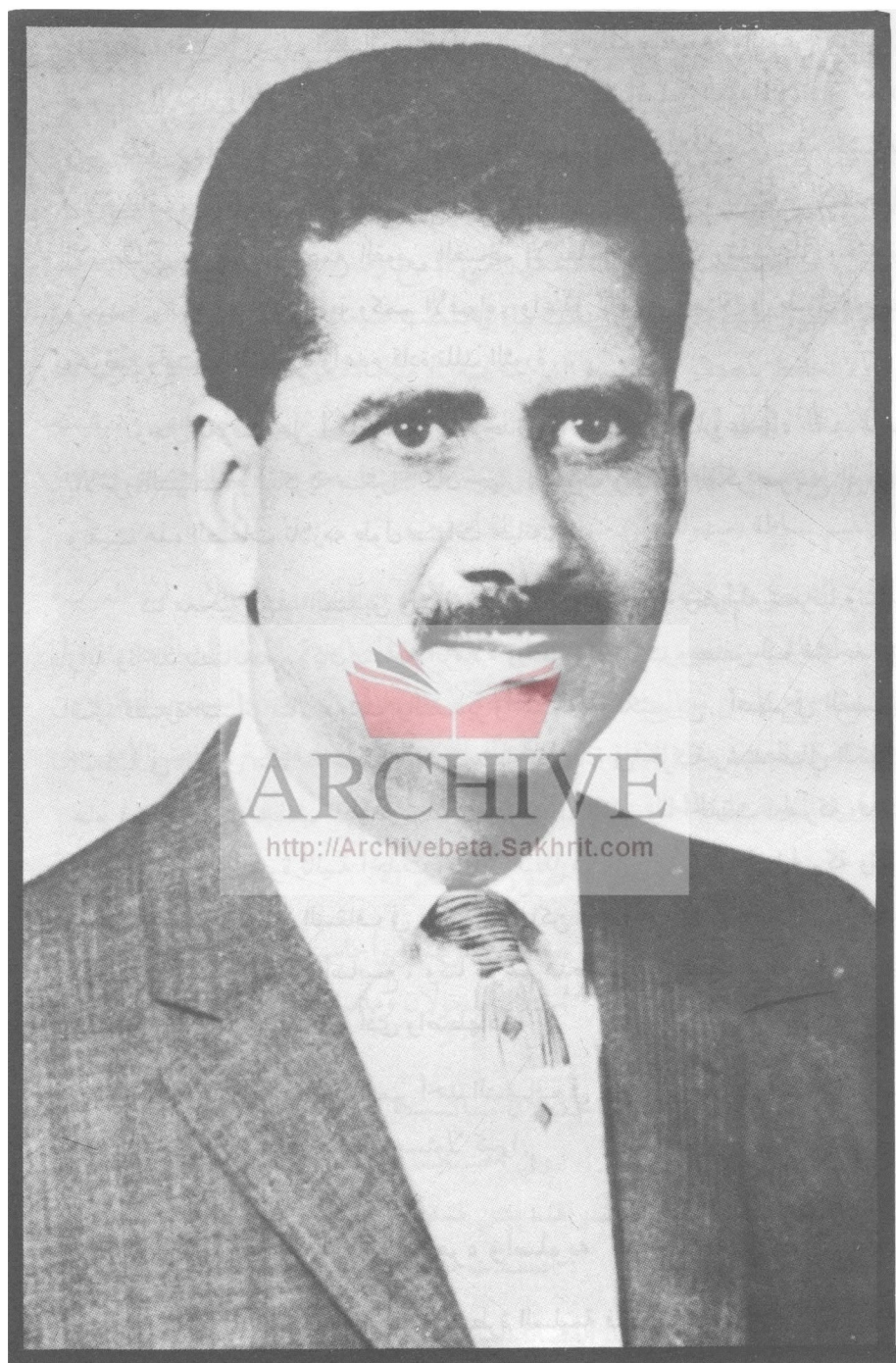
XX

بقلم : د. يوسف عز الدين

أول مميزات الشعر الأصيل صفاء الديباجة وسهولة اللفظ وجمال الجرس وسمو المعنى وهي مظاهر الفطرة السليمة للشاعر الأصيل الذي ما شابته شعره العجمة أو ما زجت أسلوبه التعمية والتعقيد.

وفي نشأة الشاعر أحمد السقاف جذور عريقة للبساطة في التعبير والسهولة في الأداء فقد نشأ في أحضان التراث العربي والفكر الإسلامي وتعلم اللغة العربية ومثونها وحفظ القواعد واستقام له عمود الشعر قبل أن يصل إلى بغداد ليكمل دراسته في الثانوية ثم يدخل كلية الحقوق .

تعرفت عليه ونحن طلاب في فترة هائلة عاصفة كاد المد القومي فيها يبلغ الذروة، فكنا نتدرب تدريبا عسكريا تحت نظام الفتوة الذي ساد مدارس العراق وكنياته، ونحضر المحاضرات الفكرية في المدارس والأندية، ونختلط بالأساتذة والمفكرين لناخذ عنهم ما كنا نحس أننا محتاجون إليه من توجه فكري سليم. لقد



كانت صداقتنا على درب النضال والكفاح والتزود بالعلم والمعرفة والوعي الوطني، فوحدتنا الأفكار والآمال، وكانت بغداد محط أنظار المناضلين العرب في كل مكان ومن عاش فيها منهم في تلك الفترة استطاعوا أن يؤلفوا وحدة فكرية متفقة المشاعر والأهداف، خاف منها الاستعمار وحسب لها ألف حساب ولم يسترح الاستعمار الانجليزي من ذلك التجمع القومي الضخم إلا بعد انتهاء ثورة رشيد عالي الكيلاني وبعد أن شرد أبناء العروبة وكمم الأفواه، واعتقل أحرار العراق في طول العراق وعرضه وتمت له السيطرة وأعدم قادة تلك الثورة.

وحين تعرفت على أحمد السقاف وجدته ناضجا فكريا وعلميا، فقد تفرس بالأمور السياسية والفكرية صغيرا. كان جهير الصوت ووضح الفكر صريح الرأي، وبقيت هذه الصفات تلازمه طول سنوات حياته.

كنا معجبين بهذا الصديق ونستفيد من قابليته الشعرية ونقرأ له شعرنا ونسمع رأيه ونأخذ بنصائحه. وكان يشجع الزملاء ويحضر الحفلات ويصفق لنا مشجعا وفي فترة قصيرة استأثر بالاعجاب والتقدير والحب من الكثيرين. أسهم في القضايا الوطنية في العراق مساهمة عملية وشارك مشاركة فعالة في حركة رشيد عالي الكيلاني عام ١٩٤١ وكان بجانب الوطنيين الذين حاربوا الانكليز ولما أخفقت الحركة ودخل الانجليز العراق مرة ثانية أخذت السلطة تطارد الذين شاركوا في الحركة وتلقي القبض عليهم، فتنقل السقاف في سكنه في أماكن بعيدة عن أعين رجال الأمن الذين إن هادنوا أسبوعا نشطوا أسابيع، وكنا برغم هذه المراقبة المشددة عليه نزوره غير ملتفتين إلى ما قد يصيبنا من أذى واضطهاد!

وفي وطنه الكويت استمر أحمد السقاف في جهاده في سبيل أمته وعروبته مدرسا ومديرا وصحافيا وموظفا مسئولا كبيرا.

شعره وأسلوبه

إن شعر أحمد السقاف شعر الفطرة السليمة فإذا قرأناه لا نجد فيه التعقيد

اللفظي ولا العجمة في الأسلوب ولا الرمز في العبارة، فأنت تقرأ وتحس بأن الشاعر يتحدث إليك دون وسيط ودون أن تضطر إلى التفكير وتتفاعل مع شعره وتسير معه في عواطفه ومشاعره ويهزك شعره ويثيرك بسهولة عبارته ويسر تراكيبه وقد استوى في ذلك شعر الحماسة والغزل والوصف والقومية وتحس هذه البساطة تسير في كيان كل قصيدة من قصائده تحمل معها التدفق الفني المبدع وقد أعطى الشاعر للجيل المعاصر مثلاً للصيغ الفنية الأصيلة التي تمت بناء واكتملت صيغاً، لم يتأثر بالتيارات الجديدة وإنما احتفظ بأصالة القصيدة العربية مع الاستفادة من الحوادث التي مرت به ووظفها. وليس في شعره من عيوب الشعراء المعاصرين لأن صيغته الفنية سليمة التعابير واضحة الهدف قوية الأداء فهو في شعره من مدرسة معروف الرصافي وحافظ إبراهيم بساطة وسهولة وقوة نسج وجزالة أسلوب.

أخلص لموهبته الشعرية كما أخلص لأمته ووطنه ولم تزده الأزمات العربية وانقسام العرب وفوضى المفاهيم العامة في الدنيا المعاصرة إلا تشبهاً بالفجر المقبل وطبع جميع المحن بطابع الأمل والدعوة إلى الوحدة العربية والسمو بالفكرة عن الطائفية والعنصرية والاقليمية بنشره المفاهيم العربية الواسعة. وحث الأمة على العمل والثورة على التخلف ومحاربة العدو في قلب الوطن العربي الكبير.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

صوره الشعرية

إن صور الشاعر تسير مع عواطفه الوطنية وأحاسيسه القومية فقد صور لنا صورا جميلة بما حاق بالعرب من احتلال للجولان ومآس في القدس والنقب واعتداء على العراق فقال:

حملت في مهجتي الجولان باكية

وفي الحنايا ضمنت القدس والنقبا

وفي فؤادي أرض الرافدين فقد

صدت بأبنائها الأطماع والنوبا

ولم يقف في صورة عند القضايا السياسية وإنما التفت إلى ما وصل إليه حال

العرب من جراء كثرة النفط في البلاد العربية وكيف اختلت المفاهيم العامة وأصبح
النفط سلاحا يهدد العرب بعد أن كان سلاحا يدفع عنهم فقال :

رفض النفط أن يكون سلاحا

ليتَه في الظلام أرغى وأزبد

دجنوه فصار كالماء يجري

مستكيننا يقبّل الرأس واليد

والبلابين وهي ثروة قومي

تحت رأس العدو إمّا توسد

هو منها يكيل للعرب صفعا

ويُنَمّي بها ثراء ويسعد

ومع بساطة الصور وسهولة اللفظ في شعر الشاعر يحس القارئ بالحركة
الشديدة وهي تناسب في طيات صوره الفنية فعندما يصف زحف الجيش العراقي
وقوة بأسه تحس بحركة الجيش وكأنك تقرأ إحدى قصائد المتنبي وهو يصف إحدى
غزوات سيف الدولة الحمداني ومن تلك الصور الجميلة الخالدة قوله :

رفعوا الرأس كالشئ وسعد

وأعادوا الشموخ للأب والجد

لم يَكَلُّوا فهم لدى الهول هول

يقتدى الصّيد في الثبات بأصيد

وزحوفٍ تسير خلف زحوف

مشهد يختفي بأعظم مشهد

ونسور إن حلّقت بالمنايا

أبرق الجو من لظاها وأرعد

وتصاحب هذه العفوية وبساطة التعبير والصور الواضحة شعره في الغزل فقد
هزته فاتنة من غواني مدريد وأعجب بها اعجابا كبيرا وقد رأى حياة الغرب بما فيها
من موسيقى صاخبة ورقص وصخب فعندما دخل الشاعر إلى نادي موسيقى الجاز

أهلت عليه حسناء هزت كيانه ولعبت بمشاعره فوصفها وصفا سريعا سهلا جميلا
يمكن أن يتمتع السمع فيه ويلذ العاطفة فقال :

لا تقولي عهد قديم تقضى
إنه في العيون مازال يتلى
يشعر القلب بالتلاقي وإن لم
تمنحيه يا ربة الحسن وصلا
ويصد الظنون حين تصدين
ويغفي على اللذات طفلا
إنه القلب لا يقاوم حسنا
وعيوننا تبارك الله نجلا

إنه وصف الشاعر الأصيل الذي لم تؤثر في ذوقه تعابير الشعر الحديث إنه أقرب
إلى غزل شعراء العصر الأموي من أمثال جميل بثينة وكثير عزة في وضوح الصورة
وتلاقي الأحداث والأفكار الجميلة السهلة.

إن صوره الواضحة غير المركبة التي تشعرك بالصدق واليسر والسهولة تجدها في
أكثر قصائده منها قرطبة (١٠٤) وعرين العروبة (١٠٧) والقسم المقدس (١٢١) ويا
أمي (١٤١) ويا منشد الشعر (١٤٨) وهي من قصائده الممدودات وفيها تتابع الصور
الوطنية التي هي دون شك صادقة كل الصدق، يحس الناقد بالوهج العاطفي وهو
يقرأها وبعدي المعاناة التي غالبها الشاعر في كتابة القصيدة وهو يحس بأن الابداع في
الوطن العربي لم ينل حقه وأن المال هو الذي يسيطر ولكنه لم ينفع ولم يرد عن العرب
الأعداء الذين أوجعوا بلاده ألما برغم كثرة عددهم لأنهم لم يلموا شتاتهم فكل واحد
منهم يريد أن يكون وحده الزعيم والقائد والرائد الأوحده ويصف هذه المآسي فيقول :
فلا الجزيرة للآهات مصفية

ولا الخليج يحسّ الهم والكمدا
ولا الفرات تحدى وهو مقتدر
كيد الأعادي فأدنى النيل من بردى

تشتوا قبل أن تروى صوارمهم
والنصر ينفر من قوم مَشَوْا بددا
كأنما الحرب في تشرين ما اندلعت
إلا لتذهب في بحر الخلاف سدى
شعب يذل بأرض كلها ذهب
وتستبد فلول تشحذ المددا
ليت العروبة لم تصنع قساورة
عبر العصور ولم تنجب لنا أحدا
يا منشد الشعر والأخطار محذقة
وكل رأس يريد الحل منفردا

إن أكثر صوره الشعرية واضحة سهلة التراكيب بعيدة عن الرمز والتعمية
اللفظية وفي ديوانه مثل هذه الصور الكثير لا تخرج عن هذه الأمثلة وضوحا ويسرا
ومتعة .

ARCHIVE
شاعر العقيدة

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

أصحاب الرأي وأصحاب العقائد لهم أسلوب خاص ورأي معروف لا
يحيدون عنه يناضلون دونه ويعيشون من أجله ولا يتساهلون في الجهاد في سبيله .

إن أصحاب العقيدة قلة في الوطن العربي وبخاصة الشعراء وبالأأسف فقد
رأينا كثيرا من الشعراء ومن كبارهم من سار تحت كل شعار وأزر كل حاكم مهما كان
نظام الحكم ثم انقلب بعد ذهاب الحاكم وهاجه هجوما لا ذعا . . دزن هواة ودون
وازع من خلق أو ذمة . . إنهم كأصحاب سيارات الأجرة يركبها كل من يدفع
ويستفيد منها كل محتاج وقد كثر في الوطن العربي هؤلاء على اتساع رقعة هذا الوطن .
أما أصحاب الرأي الثابت والعقيدة الحقة والشموخ الفكري فقد حلت بهم النكبات
والمصائب إلا من كانت بلاده مستقرة لا تعرف الانقلابات وتغير السلطة واستبدال

الحكومات وما زال هؤلاء النفر يعيشون بين الشعراء وكأنهم لم يكونوا يوماً سيوفا على أصدقاء الأمس فقد وجدنا من كان قومياً أصبح ماركسياً ومن كان ضد الأحزاب صار شاعر الحزب ومن كان تقدماً أصبح يحارب الفكر المتطور ويقف مع الرجعية بكل قوة. هذه ظاهرة واضحة كل الوضوح في شعراء الوطن العربي وللأسف الشديد أنهم يجدون المكانة عند كل حاكم ويفوزون بالقدح المعلى عند كل سلطة جديدة لأنهم باعوا ولاءهم لكل نظام.

وأحمد السقاف من الشعراء الذين عرفتهم منذ أربعين سنة تقريباً ونحن طلاب ما تغير في عقيدته أو هادن في رأيه أو ماري في شعره فقد كان شعره يمثل إحساسه الصادق وعقيدته الثابتة في حب العرب والدعوة إلى الوحدة العربية بكل ما يملك من طاقة شعرية ومشاعر عربية عميقة الجذور.

إن شاعراً هذا دأبه وتلك عقيدته لا بد أن يكون واضح القول ليشرح رأيه وينافح عنه لأنه يخاطب الجماهير كل الجماهير من أبناء الأمة العربية ولذلك كانت صورته واضحة وسهلة وكان أسلوبه خطيباً ليؤثر في الجمهور والملاحظ أن أكثر شعره قد بقي في المؤتمرات والمناسبات التي تنوعت في الوطن العربي وتبارى الشعراء في المناسبات المتعددة وتنافسوا في القول وكل شعر يؤثر في الجماهير يكون مقبولاً والشاعر الخطيب يريد أن يسمع هتاف الناس ونصفيقهم لذلك يلجأ للحماسة واختيار الألفاظ المفهومة الواضحة.

أحمد السقاف وقف شعره على وطنه وعقيدته فهو مشغول بكل حواسه بالوحدة العربية داعياً لها بكل جوارحه ومشاعره فلا نعجب أن وجدناه في كل قصائده في المناسبات يعرج على العرب ويستثير همهم ويذكرهم بأجسادهم وبآبائهم وأجدادهم وماضيهم عندما كانوا سادة العالم فهو يصف قتال العراق كأنه قتال المثنى وسعد:

رفعوا الرأس كالمثنى وسعد

وأعادوا الشموخ للأب والجد

ويقول في وصف شجاعة الجيش:

شعب جحافله للعرب مفخرة
ردع الأعادي بحزم عندهم سنن
تقحموا الحرب كالقعقاع مندفعاً
وابن الوليد فما كلوا ولا وهنوا

ومنها :-

أرض المهلب مازالت صوارمه
مدفونة قرب فرسان بها دفنوا
على الفجيرة من يعبوبة أثر
وفي الكويت تبقى السرج والرسن
وفي المنامة ألواح مبعثرة
تزهو فيزهو بها التاريخ والزمن
وعندما يرى الاعلام العربي كله يبكي على فلسطين لا يخدعه ويعرف أنه
التباكي عليها فيقول :

هذا التباكي صلاح الدين يرفضه
فإن صدقتم فكونوا ذلك الأسدا
ويبعث الثقة في النفس عندما يذكر ماضي العرب واجادهم بقوله :
والعرب قد عرفت مسيرتها
من ذا الذي ان لم يسر يعذر
ومن الذي ينسى مكارمنا
تلك المكارم لم تزل تنشر
ومن الذي ينسى وقائعنا
كسرى ترى خفناه أو قيصر

وعندما يفخر بالقائد يذكره بأجداد العرب الذين نشروا الوية العرب والاسلام
في العالم بقوله :

يا قائد العرب أن العرب قد نفرت
الى القتال تلبي القدس والحرم
فارفع لواءك منصوراً فما عقلت
عروبة انجبت عمراً ومعتصماً
وعندما يصف قتال الجنود في بورسعيد يقول انه قتال شديد مثل قتال الاجداد:
هم في القتال نماذج للفاتحين من الجدود
يتنافسون متى هوى من بينهم بطل شهيد
وهو يرى في تقاعس هذه الأمة هروبا من الواجب وابتعادا عن الجهاد في سبيل
العقيدة فتحثم فقال:

اجدادكم قد هزهم انكم
نهب لمن يسطو ومن يعتدى
وخير تحد للاجيال تذكره اعمال الاجداد وبطولات العرب النذير
بالاتحاد والايمان والعقيدة فلماذا لا يستفيق الابناء؟
يا أيها القوم هبوا ذا أو انكم
عار عليكم اذا ما نتموا الآن
لموا الصفوف ونادوا كل متسبب
الى امية أو عمرو وشيبانا
وهذا ديدن الشاعر انه الدعوة الى الوحدة العربية وبعث الثقة بالمجد العربي
الذي انجب قائدا مثل خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص .
تتنادى الفتوح فيه وتشتا
ق الى ملتقى الليالي القوادم
انجبت خالدا وسعدا وأمسى
ملء ساحاتها الكفا الضراغم

الوحدة العربية وفلسطين

لأحمد السقاف عقيدة واضحة كل الوضوح في شعره فهو عربي النزعة من المخلصين للوحدة العربية وقف شعره ضد التفرقة والعنصرية والاقليمية مع المحافظة الواضحة على انتمائه الشديد لبلده الكويت والشغف بها والتغني بجمالها وهذا لا يتعارض مع الدعوة العربية لأنه وازن بين حبه لبلده الصغير وبلده الواسع الكبير فقال :

هي في ديار العرب مص جاح ينور كل بيت

وقد امتلك أحمد السقاف اخلاقا فاضلة وعواطف سامية قاعدتها الدين الإسلامي ومثله العليا وللشاعر قابلية شعرية كبيرة لها قاعدة عريضة من الموروث الحضاري العربي الأصيل الذي لم تدخله شوائب الغرب وأفكار أوروبا وتجديد الأساليب على الطريقة الغربية انه جدد ضمن المواضيع التي اتاحتها له ظروف حياته الفكرية في وطنه العربي ومشكلاته الكثيرة .

ان الانسان يسعد متى أرضى نفسه وقال ما يريد دون خوف أو تردد . وقد كان أحمد السقاف شجاعا في رأيه نافعا لأمتة في شعره وكتبه . وقف حياته وشعره وكتبه في سبيل عقيدته .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وقف أمام كل تحد لهذه العقيدة وأرضى التاريخ الفكري والقارئ العربي بشعره الذي انتشر في أرجاء الوطن العربي أنه من الشعراء الذين اتاحت لهم فرصة القول فقال الشاعر ما عنده وبطريقة ارتضاها وواجه بشعره الرأي العام دون تردد واحتفظ بشخصيته الفنية على الرغم مما يهيمن على الساحة العربية من تمزق وتناحر في الآراء والعقائد .

إن العناية بالادب الحديث ومتابعة مؤثراته العامة لا بد أن يتابع الأثر الفكري فيه لأن الادب والشعر بصورة خاصة أعلى درجة فكرية وعاطفية جمع بين الفكر العميق والعاطفة الصادقة الجياشة وكانت قصائد الشاعر صدى لفكره وعاطفته .

ان المشكلات العربية التي سيطرت على كل مفكر جاءت من هذا التناحر بين
انظمة الحكم في الأقطار العربية على الرغم من كثرة العدد ووفرة المال وخصب
الأراضي، انه التمزق والتناحر بين أبناء الأمة الواحدة والانصراف عن الاخلاق
والانغماس في الاستهلاك العام وعدم الاخذ بمعارج التطور العلمي في خدمة الحياة
العربية وتقليد الغرب في القشور والمظاهر الكذابة البراقة الخادعة، لهذا حز في نفس
الشاعر ما يراه في امته ولم يكن ينظم قصيدة واحدة الا عرج على هذه المشكلات
وتحدث عنها فكان خطيب الشعراء وشاعر الخطباء في عقيدته وقوميته ووطنيته . فمن
شعره نجده يخاطب الوطن الكويت بأنه ابن العروبة فيجب الحفاظ عليها وصيانتها :

نمتك العروبة من يعربية

فعمك عمرو وخالك زيد

وقد خاب من لا يصون الهويه

وأسمى بقيد وأضحى بقيد

وقومك أهل الندى والحميه

وما هزهم قط غدر وكيد

وحتى في تأبين الاديب أحمد البشر يقول بحرارة :

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

كنت تبكي على العروبة مثلي

ودموعي على دموعك تشهد

ويشتد المله وينفذ صبره عندما يرى أمته الممزقة

أمة نحن من يقول فانا

شيع مزقت يضيّق بها العد

نزرع الخلف بيننا وننادى

في الاذاعات بالنضال الموحد

لاشك أن هذا التمزق هو الذي أعطى العدو الشجاعة والخلاف بين أبناء

الأمة العربية منح العدو القوة والتحدي برغم أنه جبان . .

جبان وان ملك الطائرات
جبان وان ملك المدفعا
ونحن سلكنا دروب الخلاف
وكنا لأحلامه مطمعا
وكنا كمن سار في بلقع
فتاه وشيع ما ضيعا
بني العرب عار على يعرب
قبولكم حاضرا مفزعا
كرامتكم أصبحت في الرغام
وأرضكم للعدى مرتعا

إن أحمد السقاف شاعر له مزاياه الخاصة به والحكم عليه لا يحتاج إلى عمل نقدي لأنني أعرف الظروف التي مر بها الشاعر والمؤثرات النفسية التي صاحبته أكثر حياته وأحاول أن أعطي صورة صادقة عنه وتقديمي العاجل لشعره المتنوع الأغراض يضطرنني إلى ترك كثير من مزاياه لأن الوقوف عند كل خلجاته العاطفية والوطنية تحتاج إلى دراسة مطولة ووقت لابرار مزاياه الشعرية والفنية كلها بصورة مفصلة وحسبي من القلادة ما أحاط بالعنق فشعره ينعش الفكرة القومية ويعلم الجيل الجديد ويهيج العربي الأصيل ويبعد عن نفسه الهم والحزن بما فيه من أمل متدفق وقوة إيمان بأمتة العربية.

انه شاعر يرافق العربي في ترحاله ويشاركه غربته الروحية ويرضي العاطفة القومية بما يستنبطه من أساليب بحث فيها العرب على النهوض وترك التفرقة ويدعوهم إلى الاتحاد. فبالرغم من جذوره الاصيلية في التراث فما حاكى أحدا من الشعراء وانما طوع الفكرة لتناسب الموضوع الذي يعالجه وعندما تحدث عن الفكرة العربية أراد ان يجد طريقا للدعوة إلى الوحدة والتذكير بما حاق بالعرب وضرب مثلا دائما بفلسطين في كل مناسبة عامة فهو يقول في حفلة ذكرى المولد النبوي :

سعروها ليأخذوها ثأر حطي
ن، ولكنهم أجادوا المزام
واستفوزوا حثالة الارض للدد
وى، وما لامهم على الغدر لائم
حلم بينه وبين فلسطين
ن جسوم تطير عنها الجماجم
فاشبعي يا وحوش ان مسك الجو
عُ وَفَرِّي لِحومهم يا قشاعم
كتب الله للعروبة تمحي
صا، وقد شاء أن يبيد المخاصم

وبعد أن يرى الظلم الذي حاق بفلسطين وان العدل جانب الدول التي آزرت
فلسطين يملأه الأمل بالعرب فيقول:

أقسم العرب أن تصان فلسطين
ن، وألا يروعها أي قاسم
وتنزلت مما ارتكبتم ملاييم
ن، وخفت إلى الجهاد عوالم

ولا أكاد اجد مناسبة من المناسبات التي شارك فيها الشاعر الا تغنى باتحاد
العرب وحثهم على نبذ التفرقة وانقاذ فلسطين من عدوها وتحريرها ففي (أتريد
حقك) و(أم الرصاص) و(بغداد) و(مائتا مليون) إلى آخر الديوان نجد هذه
الروح العالية في الدعوة الى تحرير فلسطين ومحاربة العدو.

ويشتد في الشاعر هذا الأمل المشرق في المستقبل على الرغم من السحب السود
التي تعلو سماء الوطن العربي والأقطار الإسلامية والمعارك الثائرة والدائرة بين حكام
العرب وعلى الرغم من تخلف الأمة العربية وتمزقها يشرق شعر أحمد السقاف بالأمل
ففي شعره القومي إيمان لا يتزعزع بأن العرب سوف ينتصرون ويحققون أملهم في
انقاذ فلسطين من براثن الصهيونية .

هذا الأمل العذب هو الذي أبقي شعر أحمد السقاف متقدماً في الحماسة متوهجاً
بالعاطفة مع أنه يرى ما في الأمة العربية من شقاق وتخلف وتمزق وما صب الأعداء
من حقد في دير ياسين وبيسان وحيفاً وعكا واللد والرملة وغيرها من مدن الوطن
العربي المحتل (٣٩٠) وتل الزعتر والدامور والعرقوب وغيرها من المدن العربية .

الأمل . . أجدّه في شعره مهما زادت محن العرب وتوالت عليها الكوارث إنها
ثقة كاملة بالمستقبل قلما أجدّها في شعراء العصر الحديث الذي يزداد نواحهم وترتفع
أصواتهم بالبكاء والسلبية وقد حياة المجتمع العربي دون أن يقدموا له أملاً حلوا . .
أن الأمل هو الذي يبعث على الحركة والثورة وعلى التجديد والتطور وتغيير الحياة
بصورة عامة .

ومن ذلك الأمل قصيدته هم ضيعوك التي القاها بمناسبة مولد الرسول وفيها
يقول :

يا موطناً لعب الشتات بأهله

حتى غدا متعبد الاسماء
ماذا أقول وقد تتابععت الرؤى

حالة الأكراد والأرزاء
أنّي أجلتَ الطرف تلقى أمة

تحيا على النزوات والأهواء
عاث الدخيل بها ومن آفاتهما

أنّ تستكين لرغبة الدخلاء
أضحت مجزأة وليس بنافع

جسم تبعثره إلى أشلاء

ويصل في رسم الصورة العابسة المظلمة إلى صورة تزداد سواداً وعمّة في
حاضر العرب وأوضاعهم الراهنة وقد رسمها بكل صدق وبكل أبعادها المؤلمة فقال :

يا موطنا لبس الهوان وأرضه
أرض الخلود وجنة الشعراء
أجذب فليس العرب مها طنطنوا
أهلاً لعيشة هذه الآلاء
وأذقهم بؤس الحياة مضاعفا
واتركهم في جملة الفقراء
هم ضيِّعوك حماقة وتسابقوا
ركضا وراء مشورة الاعداء
وهم الذين بجبنهم قد حققوا
ما قد اتيح لأجبن الجبناء

هذه الصور العاطفية التي جسمها الشاعر وهاجم فيها أبناء امته دليل حبه
وعمق رغبته في اصلاح هذا الحال والتخلص من الذل عندما ضرب لهم المثل بالآباء
والاجداد الذين كانوا رمز العمل الناجح وقادة الإبداع والحضارة لأنهم :

تركوا الكلام وشمروا فاذا هم
شهب تطاول قمة الجوزاء
هم - كما شاء الطموح - عظيمة
ونهى تشع كأحسن الاضواء
والكون سنّ نظامه وقد احتوى
ألا يكون العز للضعفاء

وبعد هذه الصور العابسة والأفكار السوداء التي رسمها الشاعر يعود إلى الأمل
الباسم ويرى هؤلاء المتخاذلين المتفرقين سوف يعودون إلى الوحدة والعمل والكفاح
قومي وان جار الزمان عليهم
وتخاذلوا في الليلة الليلاء
سيوحدون صفوفهم كجدودهم
وسيثارون بنخوة وإباء

لهمو بذى قار غداة تعاونوا
مثل يجدد همة الزعماء

ومن الصورة الجميلة الرائعة التي يشرق فيها الأمل الباسم والرضا الضاحك
صورة العربي المجاهد الذي سوف يأخذ المبادرة ويقضي على التفرقة عندما يقتدى
وطنه باباء وعزيمة قوية :

بأي الكمي مدججا بسلاحه
يحمي مواطنه صباح مساء
يسعى الى الهيجاء يحمل روحه
في كفه ويحن للشهداء
وإذا تعذر أن يعانقه الردى
عض البنان أسى وفرط بكاء
فيعيد للأذهان جيل محمد
فخر العربوة سيد الأمناء

ومثل هذه الصورة منشورة في شعر الشاعر وهي من المزايا العالية التي تزين
شعره فما استخذى لليأس ولا رانت على نفسه الهزيمة وما استسلم لمصائب العرب ويا
ليت هذا الأمل يسري في جميع الشعر المعاصر الذي أصبحت الالغاز أوضح لنا منه
والتعميمات اسهل فهمنا من قراءته!!

إن الوضوح واليسر والسهولة من ضرورات الكفاح في هذا العصر الذي
انقسم فيه العرب ورسالة الشاعر يجب أن تكون رسالة الفكر الذي يصلح امته
ويقوم اعوجاجها ويرأب صدعها ويعيد الثقة الى نفوس أبنائها اما هؤلاء فقد زادوها
حيرة على حيرتها وقلقا وإبهاما على إبهام حياتها الفكرية والسياسية وهم يحسبون انهم
يحسنون صنعا .

لا أريد ان أتبع هذا الأمل في قصائده الكثيرة لأنه مبثوث في شعره الوطني

والقومي ينثره في كل مناسبة من المناسبات العامة التي يلقي فيها شعره في شرق الوطن العربي ومغربه .

حرب العراق ولبنان

على الرغم من الدماء التي تهدر في هذين القطرين العربيين وعلى الرغم من الاذى الذي يلحق بهما والاعتداء الذي يصب عليهما فقد بعد الشعراء الا - القلة - عن ذكر ما يحدث لهم من مأس ودمار وقتل للاطفال وتشريد للأيامى واليتامى وكان الجيل الماضي من الشعراء اكثر صدقا واحساسا وأكثر تعاطفا مع قضايا الوطن العربي .

كان الشاعر العربي يقف مع العرب في كل مكان ويبادر بالذود عن قضايا العرب بكل حماسة وصدق وإيمان لانه لا يستطيع الا ان يكون مع العدالة والحرية والاستقلال فقد ترك لنا شوقي وحافظ والرصافي والزهاوي واليعقوبي والكاظمي أجمل الشعر وأعذبه حينما ابتليت الاقطار العربية بالاستعمار وبيطش الاعداء بالمدن الثائرة على الظلم والاستبداد ولم يقف الشعر العربي على وطنه وأمه وإنما كان يتعدى الحدود احيانا لانه انساني النزعة فإذا حدث زلزال في ايطاليا او اليابان او غرقت باخرة يسارع في مشاركة الانسانية بلاياها .

أما شعراء هذا الجيل - مع الاسف الشديد - فقد انصرفوا إلى أنفسهم وإلى أمورهم الفردية البحتة وإلى قضايا لا صلة لها بالمجتمع العربي وغرقوا في تقليد الغرب وأفكاره فأصبح شعرهم سطحي الفكرة محدود الهدف مضطرب التراكيب . بعيدا عن الاصاله العربية والموسيقى الأصيلة . ولست ألوم هذا الشاعر الذي اصبح آلة من آلات التفرقة والفردية فقد خطط لنا هذا وأصبح الواحد منا أكثر اقليمية من الشعراء الاقليميين في العالم . فقسمت اوطاننا وخلقوا من ابنائنا من اعتر بالاقليمية ودعا لها بقوة بعد ان استفاد من هذه التجزئة وأصبح له مركز رسمي وكيان صغير وظن انه حقيقة كبير المركز وله كيان كبير!!

ومن القلة التي لم تنس العراق أو لبنان شاعرنا أحمد السقاف فقد وقف جانبا من شعره عليهما والعراق القطر العربي الوحيد الذي بقي في العصر الحديث محاربا برغم قلة نفوسه فترة طويلة ويعرف الشاعر كما يعرف غيره ان خسارة العراق سوف تتلوها خسارة الامة العربية واوها الكويت والخليج العربي حتى يصل الى مكة المكرمة لا سمح الله .

وللأسف مرة اخرى أن كثيرا من المفكرين لم يحسوا بهذا واعتمدوا على سواعد الأجنبي لحمايتهم وعلى قوة الغريب يستندون عليها ليدافع عن حرمتهم وتناسى هؤلاء أن مصلحة الأجنبي تتغير بتغير المصالح ان مصلحة العربي ومصيره مربوطان بالامة العربية كلها، لقد وقف احمد السقاف موقفا شجاعا وما لان في عقيدته لأن العراق ولبنان جزء من الأمة العربية التي يريد ان يدمرها العدو بكل ما يملك من قوة .

يصف احمد السقاف بطولات العراق بأكثر من قصيدة وبذلك دفع عن الادب العربي لوم التاريخ وتأنيب المستقبل وعن موقف كثير من الشعراء السلبية وعدم الاكتراث بمصير أوطانهم فهو يتحدث عن قضايا العرب عندما يقول :

حملت في مهجتي الجولان باكية
وفي الحنايا ضمنت القدس والنقبا
وفي فؤادي أرض الرافدين فقد
صدت بابنائها الأطماع والنوبا
وذو المروءة من يفدي عروبته
ويرفض السير خلف المعتدي ذنبا

له ما خلد الأبطال من شرف
يكاد يحتكر الاقلام والكتبا

تدفقوا لاجتياح الشر وانطلقت
نسورهم ترعب الأجواء والشهباء
وفي الفراتين أسد ملؤهم همم
تميزوا باقتدار كان محتجبا
تروي الأحاديث عنهم ألف معجزة
لعل من بعضها البردى والقصبا
ويرخصون نفوسا قط ما رخصت
الا لسحق عدو جاءهم حربا
ويؤله وقوف الاقطار العربية دون مد يد المساعدة والبذل والمبادرة الى دعم
العراق بالأرواح والأموال وتلك أقل واجبات الاخ نحو أخيه . وللذود عنه وعن نفسه
فقال يذكرهم بمعاهدة الدفاع العربي المشترك التي بقيت حبرا على ورق فقال :

يا ساكتين عن العدوان آن لكم
أن تدمغوا للعراق الحر ما وجبا
حق الأخوة لا يحتاج موعظة
وينقص الواجب المفروض ان طلبا
ونفذوا ما ارتضيتم في معاهدة
هي الوقاية من أن تصبحوا سلبا

ولا يفرق الشاعر بين العراق والقدس والجولان لان العرب امة واحدة وما
يؤله يؤلم كل ابناء العروبة ولن يفوز العرب الا بقائد ترضاه امته بطلا قال :

لا يصنع النصر الا قائد بطل
يقود جيشا يهز الارض إن وثبا

هو المرجى لفجر نحن نرقبه
فقد تمزق هذا الجليل واكتأبا
يرى بعينيه أشتاتا ملفقة
تشيع في أرضه التنكيل والرهبا
تعيث في المسجد الأقصى وقد علمت
ان الحقوق بدنيانا لمن غلبا
وبعضنا يوقد النيران عن سفه
في بيته وسواه يجلب الخطبا
ان آخر بيت من هذه الابيات سوف تذهب مثلا وتخلد مع الامثال العربية لانه
صور حقيقة الوضع العربي عندما قال :

وبعضنا يوقد النيران عن سفه
في بيته وسواه يجلب الخطبا
ان العراق وحرها هي الشعلة الوقادة التي تلهم كل ذي ضمير حي وكل عربي
غيور وكل انسان على وجه البسيطة يرى الضحايا تموت دون ذنب وترسل الى المحرقة
لاطلاع خاصة وتسلب فردي والقصيدة من غرر الشاعر ففيها رسم صورة العرب
وتأخرهم عن المبادرة الحقة للدفاع عن انفسهم فقال :

هوت ضحايا بلا ذنب مؤججة
في قلب كل غيور مخلص لها
لم يسقطوا في فلسطين فقد ذهبوا
هدية لعدو راقص طربا
لقد منحناه ما شاءت مطاعمه
وخلفنا كان في طغيانه سببا
وَحَلَفْنَا فرصة عظمى لمن عبدوا
كراسي الحكم والألقاب والرتبا

تنعموا بلذيذ النوم والتحفوا
ذلا على كل رأس منهم انسحبا
وحذر العرب كلهم من سكوتهم الذي حير الاحرار وأصحاب الرأي العربي
والغيارى من الامة العربية فقال والامل يملأ شعره :
جزيرة العرب ما التاريخ ان خمدت
تلك الصحارى أو الاقدام فيك خبا
وظل كل أبي حائراً قلقاً
يجتر في صمته التفكير والكربا
كتائب الفتح هبت منك معلنة
عن أمة أذهلت أمجادها الحقب
لم السكوت فقد أغريت من ضمنوا
منك السكوت وبثوا حولك الريا
وأعلميهم وبعض العلم ينفعهم
أننا رجالا ولسنا النفط والذهب
والنفط في كل أرض ما تجمع في
جزيرة العرب والباري الذي وهبا
لم نحسد القمح والزيتون عندهم
ولا البساتين والتفاح والعنبا
ولم تزيف صحاريننا مواقفها
فالصدق فيها أصيل ليس مكتسبا
هي الصحارى بطولات وخذقها
مع الأشقاء شاء الحقد أو غضبا
مع الاشقاء لا عاش الألى خذلوا
اخوانهم والتوى تقديرهم وكبا

مع الأشقاء فالعدوان يشملنا وان تخير هذا القطر وانتخبنا

واستمرار حرب العراق أجاج الشعر في قلب الشاعر وهو شعر قليل بالنسبة لهذه الفترة الطويلة ولكنه كثير جدا اذا ما قورن بالشعر الذي ينظم وبعدهد الشعراء في الوطن العربي اللاهين عن مصير أوطانهم النائمين في حجر الرمز والرمزية والسريالية والوجودية الغربية التي اضاعته شخصياتهم ومسخت افكارهم فما عادوا عربا ولم يفهم الغرب شعرهم فسخر منهم لتفاهة ما ينظمون ولعل الشاعر من القلة الذين التفتوا الى عقيدة اليهود بان العراق الذي حطم دولتهم في الماضي سوف يحطم هذه الدولة في المستقبل ولذلك يحاولون بكل مكرهم القضاء على كل حركة تجديد تقدم العراق علميا وفكريا واقتصاديا لأنهم يؤمنون انهم غير قادرين على وقف القدر ولكنهم يريدون تأخير هذا المصير فقال الشاعر :

والدرب نحو القدس يعرفه العراق

مذ بختنصر في النزال له الصدارة

شعب الأصالة والشجاعة

هو والردى صنوان في سحق الأعادي

والحرب فرض حين لا لغة بديله

فلتشارك في المجد قوميا فقد نادى المنادي

لتعيد حقك !

وذكره لمصائب لبنان لا يختلف عن ذكره لاي قطر من الأقطار العربية مثل تونس والجزائر ومصر وبطولات العرب في كل مكان ولكن فلسطين شغله الشاغل الذي لا ينظم قصيدة الا عرج فيها على مصائبها وآلامها ووقفت عند العراق ولبنان لانها القطران العربيان اللذان ما زالا يخوضان الحرب المستعرة ويقدمان الشهداء والضحايا دون ان يتحرك من الشعر العربي الا القليل .

هذه المآسي الانسانية التي هزت العالم كله لم تهز أولئك الغارقين في أحضان

الغرب وتقليد أساليبه والابتعاد عن مشكلاتنا وكأنهم يعيشون في عالم آخر غير عالمهم
العربي ويدعون الانسانية ولكنهم لا يتأثرون بما حل بفلسطين وبأبناء فلسطين وبلبنان
وبأبناء لبنان، أما شاعرنا فهو الذي يقول :-

رفع الهامات فتي الدامور
وسمت في الثأر مدينة صور
تاريخ خط بأحرف نور
والعالم مبهور مبهور

ووصف حالة لبنان وما حاق بها فقال :

سكبت دمعي على لبنان فالتهبت
جفون عيني لما سال متقدما
قد كان لبنان فردوسا نعيم به
ما كان لبنان في أوطاننا بلدا
يرنو الجمال اليه شاحبا حنقا
ويكتم الغيرة العمياء والحسدا
من مزق الحب من أدمى أو اضره
وكيف تقتل كف الوالد الولدا
تلك الزعامات قد بارت تجارتها
وسوقها منذ ربع القرن قد كسدا

ومن آبياته التي صورت حالة العرب المعاصرة اجهل صورة في الاقليمية
والاعتماد على النفط وتفرق الشعوب العربية قوله :

لو صمم الشعب لاجتاحت كتائبه
هذا التحدي قلبا واحدا ويذا
من يجعل النفط بأسا خاب مطلبه
فالنفط يخلق حسادا له وعدى

يغري التشرذم حلم الطامعين ولا يحمي الجزيرة غير الشعب متحدا

ان ضرب أمثلة من شعره القومي والوطني تكفي لرسم صورة هذا الشعر ومن يتتبع القصائد كلها يجد أكثر مما وجدت ففيه الصدق العميق والاخلاص الوطني والعاطفة المتدفقة انه شعر بناء يدعو الى الوحدة العربية ومحاربة التمزق السياسي والفكري في الوطن العربي كله مع مسحة انسانية متميزة تصلح ان تكون مثالا رائعا للشعر العربي في العصر الحديث .

الغزل والوصف

الغزل هو العاطفة الانسانية الخالدة مبعثها الحب العميق والاعجاب الكبير بالمحب ومتى كان الحب صادقا والشاعر مبدعا فقد خلدت صورته على مدى التاريخ الانساني وأصبحت انشودة ينشدها أصحاب الذوق العالي والاحساس المرهف الرقيق فما تزال الانسانية تتغنى بشعر المحبين وغزلهم في كل اللغات وتنوع البلدان فشعر عمر بن أبي ربيعة وعباس بن الاحنف وجميل بثينة ومثل شعر شكسبير في روميو وجوليت وشعر تنسون في (لوكسلي هول) وكولرج في قبلاي خان وكل شعر الغزل الذي سمي عصر (الرومانسية) باسمه مثل كولرج ووردزورث وبايرون وشيلي وغيرهما هو الشعر الخالد الذي نظمه أصحاب الاحساس المرهف والمشاعر الرقيقة وان اختص بعض الشعراء بالوصف في البلدان الجميلة والأقطار التي تتيه بالجمال وتعبق بالفتنة وتشاهد في جوانبها الطبيعة الساجية .

وبالرغم من أن السقاف شغل بالقضايا العامة وانغمس في هموم وطنه العربي الكبير الا أنه نشر جانباً من شعره الغزلي والوصفي ولا أشك أن الشاعر قد ترك كثيراً من قصائده المبكرة ولم ينشرها وبخاصة شعره الغزلي الذي نظمه أيام الشباب المبكر وفترة المراهقة المتدفقة بالعاطفة المتأججة والحب الصادق إذ لا بد له في أن يبدأ شعره بالغزل ويكثر فيه حتى يستقيم شعره ويقوى ساعده الفتي . .

والديوان ليس كل شعر السقاف فهناك شعر صرف النظر عنه شأن كل الشعراء الذين يطبعون شعرهم بعد أن يستقيم لهم عمود الشعر وبعد أن يصبحوا من المعروفين وأصحاب المراكز المرموقة في الحياة العامة .

شاعرنا نظم الشعر أكثر من أربعين سنة وكان عازفا عن جمعه وكنت الح عليه في كل مقابلة على جمع شعره ولا أشك في أن كثيراً من محبي شعره قد طلبوا منه هذا الطلب حتى طبع ديوانه الذي بين أيدينا ولا أشك في أنه يشكل ديوانا كبيرا ومن قصائده التي لم تدرج قصيدة أرسلها لي وكنت أوقع شعري بتوقيع مستعار هو (سمير الريف) منه هذه الأبيات :

(سمير الريف) ياخير الصحاب

ويا طيرا يغرد في الروابي

ويا مسكا تضيّوع عن أريج

يفوق بعرفه عرف الملأب

شمائك الكريمة ألهمتني

تغاريدي التي ضمن الكتاب

فوالله الذي أرجو رضاه

وبالمبعوث فينا والكتاب

بأنك يا سمير الريف نبل

تجسم اذ مشى فوق التراب

والقصيدة ماتزال عندي بخطه وسوف أنشرها مع ما وصلني من اخواني الشعراء مثل أحمد رامي وصالح جودت وأحمد نعيم وعبدالله ادريس وصبحي البصام وغيرهم من الأخوة الشعراء في الأقطار العربية . وأرجو أن نجد في الطبعة القادمة لديوانه كل ما قال دون أن يحذف شيئاً من شعره المبكر، ولئن ضاع الكثير من تلك البدايات المقبولة فان هناك بعض القصائد التي أزاها وهي تستحق منه الرضا، فشاعرنا ليس من أولئك الذين حذفوا شعرهم في مناسبات بعد أن نشر في الجرائد والمجلات وعلى رأسهم محمد مهدي الجواهري الذي اعتاد أن يحذف من شعره الكثير

عندما تختلف الحياة السياسية في الوطن وفي أحيان كثيرة يغير الابیات لتساير العهد الجديد .

ولیس فی شعر أحمد السقاف قصائد یأسف علی نظمها فأعرفه عف الخلق کریم الصفات ما انحرف عن رأیه أو جامل انسانا، ان شعره صدى لعاطفة الحب التي یکنها والسخط الذي ملأ قلبه علی أعداء امته ووطنه .

ولعل شعر الغزل فی العراق قد احتفظ به أو عده من البدايات التي لا تستحق النشر وما أزال احفظ بعض شعره الذي کتبه فی الغزل أيام دراسته فی بغداد .

لا یختلف غزل الشاعر عن شعره فی السهولة والوضوح مع ابراز الفكرة بكل یسر وكما قلت من قبل أن شعره یذكرنا بشعراء الغزل فی العصر الأموي، فلا ضبابية ولا رمزية ولا تعقید، وإنما وضوح تام للغرض والهدف: انه سهل ممتنع خاطب السامع بیسر وسهولة . .

انه العاطفة العميقة والصادقة المتأثرة بالحدث الخارجي الذي یبرز الاعمق ویستولی علی الوجدان فی مختلف حياة الانسان العامة وخاصة الحب الذي هو عامل نفسي صادق كل الصديق وإن كان دافعه فرديا بحثا علی أن التكوين الشعوري واللاشعوري أو كلاهما ضرورة لابرار الذوق الفني ورسم الصورة النفسية للشاعر، أن الناقد لابد أن یشعر بتلك الصور العاطفية الفنية إن كانت صادقة أو كانت مفتعلة فإن أكثر شعر المقدمات فی الثناء یأتي به الشاعر للفت الاحساس النفسي غیر أن العصر الحديث ابتعد عن هذه المقدمات ومع ذلك فنجد شاعرنا السقاف لا یقدر ان ینساها لسبیین الأول ان تجاربه أيام الشباب كانت صادقة كامنة فی اللاشعور وعندما یصل العراق تنثال علیه الذکریات فیضعها مقدمات لشعره .

النقد والشعر

والناقد قادر علی أن یتذوق الشعر القوي عندما یحس بصدق الاحساس ویعدها قصيدة ضعيفة إذا خلت من عمق الشعور لأن الشعر هو الذي یتحدث عن

نفسه ويفصح عن مكوناته الأساسية .

وإن اختلف النقاد في تمييز بعض الشعر فلأن النقد تجربة من تجارب الناقد فإذا كان الناقد بصيراً بالشعر عانى نظمه فقد وصل الى درجة الناقد المتفوق وليس كل قارئ قادراً على تمييز القصيدة الجيدة من الضعيفة لأن نظم الشعر أو النقد الابداعي يحتاج إلى ثقافة واسعة وتجربة جيدة ولا يولد الانسان ومعه التجارب والذوق والخبرات وإنما هي الدراسة والعمل المتواصل فهما يخلقان الناقد والشاعر .

وللأسف جاء جيل جديد لا يعرف معنى الشعر ولا يفهم قواعد النقد العلمية الحديثة بل يجهل أساليب النقد وطرقه ويعتمد على عاطفته ومدى صلة المنتج أو المبدع به .

إن معرفة الشاعر ودراسة حياته النفسية والمؤثرات التي أثرت في حياته مع الذوق السليم ومعرفة القواعد العلمية للنقد سوف تزيد من سعة تجارب الناقد وتوصله إلى أقرب درجات الصدق . . ولا جدال في أن النقد لن يتطور ولن يكون له أثره الواضح الا اذا نشط الابداع وتطور الفكر وازدهر الانتاج الأدبي . . واثمرت الاقلام .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وأحمد السقاف جمع بين القديم في غزله والجديد في تطوره فهو القائل :
عصف الهوى بحصافتي ووقاري
فكشفت بعد تكتمي أسراري
بأبي التي ملكت عليّ مشاعري
بجمالها ودلالها السحار
الكاعب المكسال ترفل في السنى
وتضوع عن أرج لها فوار
سارقتها النظر الخجول فسددت
سهما فكنت كلاعب بالنار

فإذا الفؤاد صريعها ولطالما
صرعت خليّ القوم ذاتُ سوار
والمرءُ ان لقي الغرام مبكرا
لقي العذاب وعاش رهن إसार

تجربة كاملة صادقة بالشاب يرى جمال الحسان لأول مرة فيقع صريعا لأنه لم
يذوق طعم الحب وحرارته من قبل. انه حب صادق كل الصدق فيه كل الملامح
الواضحة والصورة المتحركة في أماكن لقائه بها فهو يقول:

لا أكذب العذالَ أني مدنف
هيمن ليلى عابس كنهاري
لم أنس طلعتها ولا قسائمها
ومن المحال تغيب عن أفكارى

فسلوا «الصلبخ» لعله متذكر
ما كنت أودعه من الأسرار
وسلوا حداثته التي عطرتها
بالحب والآهات والأشعار

كم ليلة مرت عليّ كأنها
حلم وبكفي أنها بجواري
أحكي لها قصصا تلذ سماعها

وتلذ ان تروى على قيثارى
وتهزها قصصي فتنسى وقتها
فأطيل في قصصي وفي اخبارى

وأطيل في وصفى الجمال لأنه
وحيي ومنه إذا سكرت عُقارى
حتى إذا ابتسم الصباح وأزعجت
بصفير شحرور وصوت هزار

نهضت وأرخصت الدموع وأقسمت
بالحب إن أوارها كأواري

بغداد في شعره

وأكثر قصائد الشاعر التي ألّفها في بغداد يبدأها بالغزل ويذكرنا بالغزل العربي الأصيل ففي قصيدته ايه بغداد ص (١٩٨) وقصيدته لله بغداد (٨٨) وقصيدته بغداد (٧٠) التي تغزل فيها ببغداد وغيرها من قصائده تظهر هذه السمة الواضحة بينما قصائده الأخرى في (صنعاء) (٧٧) وقصيدته في المغرب التي عنوانها (عربن العروبة) وقصيدته في (مهرجان الجزائر) (١٥٥) و(تونس) (١٦٨) وغيرها من قصائده التي كتبها في مناسبات أدبية ووطنية دخل إلى الموضوع مباشرة دون تقديم الغزل.

فالشاعر كان صادق العاطفة صادق المشاعر ولم يكن غزل الشاعر مثل غزل شعراء المديح يريد إثارة الانتباه أو لفت نظر السامعين اليه .

ARCHIVE
اصالة شعره
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وعندما ينظم شعره الغزلي نجد هذه البساطة والصفاء الروحي والوصول إلى الهدف دون رسم الصور أو الجنوح بالخيال بعيداً عن الواقع لأن الرجل أصيل في ثقافته العربية وما حاول أن يشوبها بغيرها من الثقافات وأنا على يقين بأن ليس هذا كل شعر الغزل في ديوانه ولا بد أن له شعرا لم ينشره مع غيره من القصائد ولو أن الشاعر أحمد السقاف بدأ ينشر قصائد الغزل كما كنا نفعل في العراق لعرفنا شعره الغزلي لكن الظروف التي مرت على حياته حالت دون نشر غزله ولعل زواجه المبكر وانصرافه إلى الحياة العامة وانغماسه بكل جوارحه في مشكلات الوطن العربي حالت دون النشر فهو يؤثر أن ينشر قصيدة في مشكلة قومية أو قضية وطنية على نشر غزله ونسيبه .

ومع ذلك فقد نشر الشاعر قصائد جيدة من شعره الغزلي في هذا الديوان وفيها يصف احساسه ومشاعره وأثر الحساوات في نفسه وفي فؤاده وان كان لم يوظف شعره كله أو جلّه للعشق والحب والغرام ومن عمل في قضايا الوطن العامة يرفض ان تحول همسات الحب دون همومه أو تستأثر بنتاجه!! رتب الشاعر الديوان ترتيباً زمنياً ولم يرتبه حسب المواضيع وبدأها في سنة ١٩٤٦ حتى ١٩٨٦ .

فإذا بدأنا معه في القديم نجد قصائده الغزلية :

١٩٤٢	خمس قصائد
١٩٤٩	واحدة
١٩٥٠	واحدة
من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٤	ست قصائد
١٩٧٩	واحدة

ومجموع شعره ٦٨ قصيدة فيكون الغزل في الديوان أربع عشرة قصيدة وإذا أدخلنا المقدمات فيكون الغزل حوالي ربع الديوان عددا لا ابيات شعر . ولكن عدد أبيات الشعر أكثر بكثير من أبيات الغزل .

وهناك فترتان كان الشاعر فيها ينصرف إلى الغزل الأولى من ١٩٤٢ - ١٩٤٥ وفيها سبع قصائد وهي القصائد التي كان يحس فيها بالحب الحقيقي واللهفة العميقة والشعور الدافق دون أن يكبل عواطفه أما الفترة الأخرى فهي مرحلة النضج الكامل والتعمق الفكري في شعره والالتزام العقلي فيها واضح اكثر من الفترة الأولى وتكاد الفترتان تكونان متساويتين في عدد القصائد .

وغزله لا يختلف عن الغزل العربي الأصيل الذي ألفتاه فليس فيه الصور المعقدة والرمز والتعمية والسريالية التي طغت على الشعر الحديث لسببين لأن الفترة كانت فترة وضوح العاطفة وتدفع الاحساس انها فترة كان العربي يحارب الاستعمار ويريد أن يبلغ شعره بأنواعه إلى أكبر فئة من البشر وهي فترة الوضوح الأدبي التي جاءت بعد شوقي وحافظ في مصر والرصافي والكاظمي والزهاوي والشبيبي في العراق .

والسبب الثاني أن الشاعر لم ينصرف إلى دراسة الأدب الغربي وأساليبه المعقدة وانما اكتفى بالدراسة الأصلية الأولى وحافظ على تراثه الحضاري العربي ورقة اللفظ ووضوح القصد وسمو المعنى .

فالمحبوب ناعس الطرف فاتن المحيا كالشمس أو كالقمر وكالظبي الأغن وانه ريم الفلا وهو شادن حلو النظرات ومهابة جميلة القوام وساحر العين كالجؤذر .

وها هو ينقل صورة لهيام عاشقة هجرها حبيبها في قصيدة رقيقة بعنوان رسالة فيقول :

قل لذاك الحبيب بالله قل له
إن سكناه في فؤادٍ ومقله
كذبوا ما سلوته فهو عندي
أمل وارف أقدس ظله
كم حباني من الوداد إلى أن
خلته قد حبانى الكون كله
وسقاني من خمرة الحب كأسا
بعد كأس وكان حبي شغله
مَنْ رسولي اليه يخبره عني
وعن قلبي الحزين المولّه
عن دموع جعلت منها مدادي
لحروف حملتها ألف قبله
عن هيام عن لهفة عن عذاب
عن جوى لم تقاس حواء مثله

انها صورة واضحة سهلة يمكن للمحبوب أن يفهمها بيسر ورقة ومن طريف قوله يصف براءة القلب وصدق الاحساس :

أنا الذي لا يتقي أعينا
فتاكة أو يحتمي من شفاه
بليت بالحب ولكنني
أكره أن تذكر عندي النجاه
خلقت للحب وآهاته
ما أجمل الحب بآه وآه

ويصفها ولكن بأسلوب جميل غير مباشر فيقول :

تحيرت حين نظرت الي
ك وضاعلت بفكري شتى الصور
وقلت لنفسي أين النعمو
تُ لشمس نعيم بها أو قمر
فأنت وأقسم بالناعسين
لأجل مما رآه البشر
وأنت وأقسم بالمائجين
كَلَّ الفؤاد وملء النظر
وأنت وأقسم بالثائرين
على صدرك المرمري الأغمر
لأكثر من جنة ترنجي
وأعذب من كوثر يدخر

ويؤله الصد وهو في مجتمع محافظ لا تقدر الفتاة أن تجد لها فيه محبا أو أكثر من
حب فقال معاتباً :-

أوجدت غيري لا تخف
قلها ولا يعنك قربي

فالعتب يمنع الالباء
وما أرى يدنيك عتبي
سأعيش مبتعدا واس
حق لهفتي وأدوس حبي
والقلب ان أبدى الحنين
الى لقاءك ليس قلبي

والوضوح والصورة المباشرة تتجليان في كل الشعر وبخاصة الشعر الغزلي فقد رأى المرأة في بغداد سافرة فاتنة وقد تزينت بأجمل الصور وأبهى الملابس ثم رأى التطور السريع في مجتمعه الذي كان يختلف عن مجتمع أهل بغداد في الفترة التي قضاها طالبا في بغداد - وان كان البلدان لا يختلفان اليوم في تمتع المرأة بالحرية المقبولة - فلا عجب ان كان واضح الوصف في ذكر الجمال وفتنة الطرف حين يقول :-

نعس الطرف وكم شاهده
يقظا يحرمي من وجنتيك
وعلى خديك لوعات الهوى
كلها قد سقتها مني اليك
وبدا شعرك في فتنه
قلقا مضطربا من كتفيك

كنت أزوره وهو طالب في بغداد واقرأ شعره وقد ملأ حيطان غرفته أوحجرتة وكم اسفت لأنني لم اسجل ما كان يكتبه على الحائط ولعله نقله معه أو تركه وقد أزيلت البيوت التي كان قد سكن فيها الشاعر ولم يبق منها اثر وحلت محلها بيوت جديدة بعد ان كثر الخير في العراق وتفجر النفط في ربوعه .

أما الدور الثاني فظهر فيه الهدوء النفسي في شعره وكأنه يتحدث بكل توءة للحبيب ويحاول اقناعه بمنطق العقل ويثبت له بأنه يحب بالبرهان الذهني والدليل الواقعي فقال :-

أبدًا أنت في فؤادي وفكري
تتهادى وفي حديثي وشعري
لم تزدني النوى، وعينيك الآ
لهفة دونها توقد جهر
ويمينا وما حلفت جُزافا
أنت أغلى من ناظري وعمري
كيف انساك، من يقول بأن أن
ساك والحب في عروقي يجري

وعندما يصف هذه الحبيبة يصفها وهو هادئ النفس راضي السريرة دون
اضطراب وجداني او جزع روحي كأنه يحاول اقناع روحه بانها فاتنة :

ها طلعة لن يلمح المرء مثلها
وان طاف في دنيا العروبة والعجم
تناسقت الأعضاء فيها وإنها
لتمثال فنان ولوحة من رسم
ويطربني منها حديث مهذب
رقيق المعاني رائع الجرس والنغم
وان ضحكت هزت قلوبا وأنعشت
نفوسا وألوت بالكآبة والسأم

والقصيدة ليس فيها روح العاشق الموله والحبيب الذي ذاق مرارة الحب انها
قصيدة مدح لارضاء هذه الفتاة بأجل عبارة وهي قابلية شعرية متدفقة بهدوء عاطفي
يصل الى حد استعمال الالفاظ السهلة للوصول الى الابداع فيها هو يقول :-

وقد سرتني أني أثرت اهتمامها
وأن الهوى قد ثار في القلب واحتدم

فهل اثاره الاهتمام يثير الوجد والحب ويحتوي الوجد؟!

انها قصيدة الهدوء العقلي والمنطق المقنع وارضاء الفتاة دون تدفق في العاطفة او اضطرام الحب واهتزاز المشاعر .

وفي الديوان قصائد وصف جميلة وان لم يكثر في شعره من الوصف والطبيعة فقد شغل بالقضايا العامة ومع ذلك فله قصيدتان من قصائد الوصف الرائعة الاولى عن سامراء وقد نظمها في شبابه وقد سمعتها منه كما سمعت الشعر الكثير منه وكان يرسل لي شعره بين آونة وأخرى فأمتع نفسي بما أقرأ وأسعد بانشاده . وهي قصيدة نظمها شابا عندما زار سامراء وكان المرحوم السيد احمد الراوي مدير المدرسة العلمية الذي رحب به هو وبعض طلاب المدرسة وأنشدها بينهم وهي أرجوزة جمعت فيها آثار سامراء التي تحربت ولم يبق منها غير الاطلال فقصر المتوكل والمسجد الجامع ومنارته الملوية التي بنى ابن طولون مثلها في الفسطاط بمصر والبركة لم تبق على عهدا فالبركة التي ذكرها البحري في شعره

تنصب فيها وفود الماء معجلة

كالخيل خارجة من جبل مجريها

اصبحت حفرة تراكت فيها الاحجار وقصر المتوكل لم يبق منه غير بقايا بناء صمد للدهر وقد سارعت ادارة الاثار واعادت للملوية رونقها وحيطان المسجد الكبير بعض قوته فقال الشاعر يسجل هذه الاثار بنباهة المؤرخ البارع الدقيق :

جامعها أبقى وأندى ذكرا

وقد حوى فنا تحدى البترا

وقال عن المئذنة أو المنارة أو الصومعة كما تسمى في بعض الاقطار الاسلامية مؤرخا وجودها :

ملوية شيدت تغيظ الشعري

كأن في الآجر منها سحرا

كأن فيها للبقاء سرا

ولا شك في انها من اوائل شعره فكان خير من سجل اسماء هذه الآثار من الشعراء العرب بعد ان نسيها التاريخ فله شكر أهل سامراء وتقديرهم على ذكر سامراء وآثارها وفيها خيال جميل عندما جاء على ذكر البركة فقال ؛

كانت عن الغيد تزيل الحرا
يسبحن فيها ويعفن النهر

وتثير هذه الآثار في نفس الشاعر الفخر والألم والمباهاة والحسرة الى ما كان عليه العرب وما وصلوا اليه اليوم :

هذي بلادي ذاقت الأمر
وذو الدواهي في رباها تترى
وهي من الآلام اضحت سكرى

ومن اجمل قصائده في الوصف ولعلها الصورة العربية الوحيدة في هذا الطير قصيدة العصفور الاصفر (٢٥٦) عندما شاهد اعشاش هذا الطير المعلقة في نهايات الأغصان وعندما قرأ الشاعر لي هذه القصيدة وتحدث لي عن هذه الأعشاش بقيت عالقة في ذهني فترة من الزمن وقد رأيت مثل هذه الأعشاش في احدى الصور التي عرضتها السينما فوجدت الشاعر قد رسم صورة حلوة واقعية متحركة لهذا النوع من الطيور الغريبة الاعشاش .

يا طير اعشاشك فيها العجب
لم تر عيني مثلها في الحقب
كم غرض راعيت كم من سبب
وكم عذاب ذقت كم من تعب
يا طير يا عصفور يا أصفر

ويرسم صورة واقعية لهذه الاعشاش بقوله :

في آخر الأغصان شيدتها
كالهد للأفراح أعددتها
تهزها الريح كما رمتها
أتقنت مبنائها وأحكمتها
يا طير يا عصفوريا أصفر

ووصف فراخ هذا الطير عندما يأتي لها الطعام بسهولة ويسر دون تكلف في
اللفظ ولا افتعال في رسم الصورة فقال :-

الله للزقزقة الناعمه
من افرخ عارية جائمه
تحس بالاطعمة القادمه
تجلبها في نشوة حاله
يا طير يا عصفوريا أصفر

ولم يكن وصفه لمأساة الطفل المشرّد بأقل روعة من هذه القصيدة وهكذا نراه
ينظم شعره بعفوية ويسر ويصل الى هدفه مباشرة لأنه لم يتأثر بالتيارات الغربية
المعاصرة فهو امتداد لمدرسة شعرية أصيلة ذات صلة قوية بالنهضة التي بدأت في مصر
ثم وصلت العراق والكويت وهي مدرسة ذات ثقة بالنفس ابتعدت عن الشعور
بالنقص الذي ران على افكار كثير من شعراء العرب الذين عاصروه، وما انبهر
شاعرنا بشعراء الغرب فلقد حافظ على الاصاله العربية بعد ان عجز دعاة التجديد
عن مسايرة الغرب واصبح التقليد الاعمى الكسيح لكل ما هو غربي، فهمهم الاول
والاخير.

ولو كانت لدى هؤلاء المقلدين ثروة فكرية أصيلة أو كان لهم ذخر من اللغة
العربية لاستفادوا من الثقافة الغربية و اضافوا الى التراث العربي الفني والفكري .

حاولوا المزاجية لخلق شيء جديد ولكن الفراغ الحضاري في نفوسهم امتلاً
بتعقيد حضارة الغرب فغلبهم، والجيل السابق من أمثال الاخطل الصغير ومطران

وناجي ورامي استفادوا من الغرب وحفظتهم اصالتهم العربية وعبروا عن مشكلات حياتهم السياسية والفكرية والفلسفية فكانوا واضحي القصد مبدعين .

ولكن الجيل الجديد من الشعراء انغمس في خواء الفكر الغربي المعقد اي الكثافة الحضارية المستمدة من اللاتين واليونان والمسيحية فاضطر الى التجريد والرمز فتاه بين التجريد والواقع العربي المعاصر .

ولعل الجهل الثقافي بالحضارة الغربية وفلسفتها جرهم الى هذه المتأخرة الشعرية وهم يظنون انهم يجددون ، وليس كل جديد يكون اصيلا وليس كل حديث يكون ابداعا .

لقد اهتموا كثيرا بالشكل دون ان يهتموا بالمحتوى والثقافة واكدوا على البيت وطوله وقصره والقافية وتنوعها من نهاية نصف القرن الحالي حتى هذا اليوم .

وقد كانت في اذهانهم قواعد غريبة ارادوا ان تدخل طي شعرهم والتخطيط المسبق لكل عمل وجداني او ابداع نفسي يمت هذا العمل لانه يبعد العقل اللاوعي عن التدفق ويقف امام التجربة الشعرية فيوقف تداعيها ومتى وقف التدفق او حيل دون التداعي النفسي يصبح الشعر بعيدا عن الاصاله لان التخطيط المسبق يصبح هو القاعدة وتقييد الشاعر والمبدع من الانسياب الروحي والنغم الرقيق والرواء الفني يقتل الانتاج ويظهره جاف المسيرة خالي الرواء .

ان الشعر الاصيل هو نبضات الحياة اللاشعورية التي ينظمها العقل دون أن يسيطر عليها ومتى اصبح العقل هو المسيطر الاول انتج الشاعر ادبا معقدا تكبله أفكار الأفعال دون ان نفهمه او نتذوقه او نتمتع باصالته .

أنا لا انكر بان العقل الغربي والتجريد في اوربا جاء من ضرورة حتمية فرضتها حياة امريكا عندما عكفت على العلوم وعلى التقنية ولا اشك في القابلية العلمية لامريكا والغرب ولكن هروب شعراء ومفكري امريكا الى اوربا من حياة المادة يدل على أن امريكا لا يلائم ادبها ادب الغرب فعلا لا يعرف المجددون أن

امريكا وهي اقرب الى الغرب منا لم يرض بها الادباء بحياتها الفكرية لماذا يفرضون علينا ادبا وفكرا غربيا وامريكيا لا يلائم حياتنا وحاجاتنا الفكرية الا يحق لنا ان نرفض الفكر الغربي وأدبه التجريدي وان يكون ادبنا نابعا من حاجاتنا الآنية ومن تراثنا وان يكون صدى لمشكلاتنا العربية والشرقية كما هي لا صدى لمشكلات الغرب وحياته الثقافية ، وما فيه من فلسفة . انهم اهتموا بالقشور والمظاهر .

واخيرا هذه صورة شاعر اتسم شعره بالاصالة العربية والنظرة الصافية ولو اتيح له ان يدرس الادب الغربي ويتعرف على افكاره وآرائه لبز الشعراء الذين قادوا حركة الشعر الحديث .

ومع كل هذا فهو مدرسة شعرية متميزة وسط هذا الخضم الكبير من شعر لا يفهم وأفكار معقدة لا تعود على الامة العربية بالنفع والفائدة لانه صاحب العقيدة الصادقة وراعي القضية الذي يجب أن يوصل افكاره الى امته ليغير من حاضرها ويدفعها الى مستقبل افضل .

ما فائدة شعر لا يفهم يطفح بالرموز الغربية والأحاجي الاجنبية الدخيلة في أمة عربية تعاني من مشكلات التمزق والاقليميات وسوء الخلق السياسي والادبي والفكري .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ان قضايا الرمز والاحاجي ونظم الشعر للشعر او الفن للفن يأتي بعد ان تكون الأمم قد بلغت قمة عزها الساحق وحضارتها الزاهرة .

فأنا لا الوم رامبو ومالرميه وبودليروفولين اذا ما نظموا في فرنسا شعرهم الرمزي لانهم يعبرون في شعرهم عن المجتمع الفرنسي وحاجاته الفكرية بعد ان سئم من الواقعية والمادية والوضوح في الحياة والترف المادي وبعد ان شبع من متعة الفن وجمال الابداع . اما نحن فنريد ان نقفز الى ما وصل اليه الغرب في فكره بدون وعي وبدون ادراك وبدون أن نمر بفترات الحضارة ونموها الطبيعي .

الحضارة كالانسان لا بد ان تمر بدورها الطبيعي ومسيرتها الزمنية .

ان الطفل الصغير لا يستطيع ان يمد رجله في السير كما يفعل الشباب وان كان هذا الطفل له خلقة الشباب واشكال الشباب .



حَسْبُكَ الْمَالُ الْغَيْطَانِي



البيان - ٤٥ -

فضلا عن أن الصفحة الأخيرة من الغلاف تشير إلى مكانته أو مكانه في الرواية العربية الحديثة تنظيرا بمكانة تولستوى، كما يقول السطر الأخير من هذا الغلاف الأخير: «رسالة في الصبابة والوجد» رواية جديرة بالقراءة، وهذه العبارات جميعا لا بد أن تكون صادرة عن رضا الكاتب واستحسانه، ولسنا - على أية حال - نشك في جدارة هذا العمل الفني الجميل بالقراءة والعناية والاعجاب أيضا، وبخاصة أن الرواية العربية، شأنها شأن المسرح العربي، قد قطعت شوطاً مناسباً، ولا نقول طويلاً، وهي تجري في مضمار الرواية الأوروبية، وغاية ما نتوق إليه أن تقترب منها شكلاً أو هدفاً وغاية، أو منهجاً، ولنتذكر التنويه بتولستوى، فهو ليس ببعيد، ولعله قد آن لنا أن نتحرر أدبيا من هذه الوصاية الغربية على مفاهيم الأدب وأشكاله التعبيرية، وليس التحرر شعاراً يرفع، كما أنه ليس غاية وجاهية نتباهي بها، وإن يكن التحرر قيمته في نفسه، بحيث يكون السؤال عن غايته عبثاً وغباء. والتحرر في الفن معناه تأصيل الشخصية القومية، وهذا التأصيل له وسائل شتى، من بينها، أو في مقدمتها الكشف عن خصائص الأمة، المتوارثة في أدها وفنها عبر مئات السنين، وهذا الارتباط بالماضي لا يعني الغرق في التراكمات الهائلة لتراث هو الأغنى عالمياً في كل شيء تقريباً، فالتراكم الكمي إن يكن ميزة لمن يبحث عن الانبهار والمفاخرة، فإنه عبء على الباحث الجاد في قضية الأصالة، لأنه مطالب بالعثور، في أثناء هذا التراكم الكمي الهائل، على التفوق النوعي المعبر بحق عن الأصالة، والذي ينطوي بحق على قدرة كامنة للعودة إلى الحياة الراهنة، واغنائها، ودفعها إلى المستقبل أيضاً.

الرواية وخصوصية التجريب

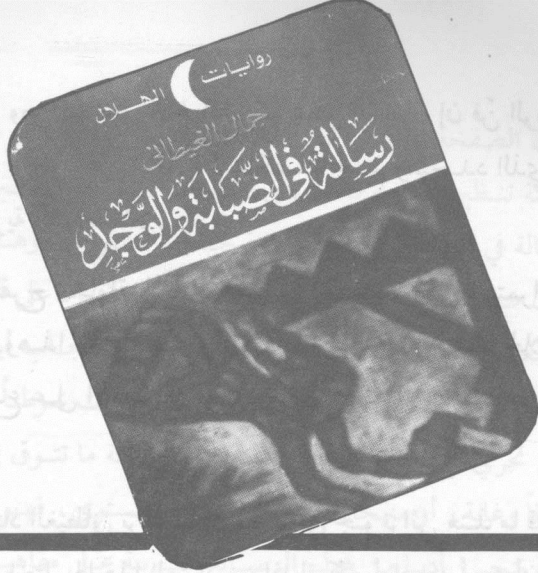
إن فن الرواية جدير بأن يقتحم العقبة، وأحسب أن مهمته أيسر من مهمة كتاب الدراما، فليس لفنون التعبير العربية ماضٍ في المسرح، في حين أن الأخبار القصصية، والحكايات المعقولة وغير المعقولة تمثل حجماً وتنوعاً هائلين لمن يريد أن يعرف. ويُعين فن الرواية العربية في انتزاع أصالته أن الرواية العالمية، ورغم مضي أكثر من قرنين على نشأتها في صورتها الحديثة، يمكن أن يقال أنها لا تزال في طور

التجريب والاختبار، ومن ثمّ تقبل الاضافة، كما يمكن أن يقال إن فنّ الرواية العالمية لم يملك نظريته بعد، أو هو - على الأقل - لم يملكها بالحسم والتحدد الذي نجده في نظرية الشعر، أو نظرية الدراما مثلاً.

من هنا كان الفرح بمحاولة الأستاذ الغيطاني الجديدة، وهي استمرار لبدايات ومحاولات مستمرة. وهذا الدأب منه جدير بأن يحفز أقلام النقاد لجلاء التجربة وإعانة الكاتب المبدع على الاستمرار فيها، والبلوغ بها إلى غايتها من التجويد والاتساق.

وإذاً فإن الأستاذ الغيطاني يريد لنا أن نعيش في جو تراثي منذ ما قبل الكلمة الأولى في روايته حين اختار لها هذا العنوان، وإذا لم يكن أراد منه أو به أن نتلقاها كما نتلقى رسالة الجوارى والقيان مثلاً، أو رسالة الملائكة، فإن له هذا الحق، ولكن... بشرط أن تتجمع الوسائل الفنية التي تنقلني أنا قارئ هذا العصر إلى المفهوم البديل وهو الرواية. فكيف تصرّف الكاتب حيال هذا الأمر؟ إن الكاتب حرّ تماماً في انتقاء تجربته، حرّ تماماً في اختيار الأسلوب الذي أثره للإفضاء بها، وإذا كان الناقد لا يسأل ماذا كتب، بل كيف كتب، فإن العلاقة بين ماذا وكيف علاقة حتمية عضوية، وإذا كانت أشكال الأدب بمثابة قنوات اكتسبت معنى الشرعية الفنية، وأصبح من واجب الكاتب المبدع بقوة العرف، ووحدة المزاج، ورغبة التواصل مع قرائه، أن يشكل تجربته المبتكرة في قالب فني استقرت أصوله وتحددت عناصره، بفعل الزمن والاختبار، فإن هذا لا يصادر حق الكاتب المبدع في أن يضيف، فيعدل، أو يمزج، فيستخرج، أو يبتكر بغير سابقة إن استطاع، ولكنه في هذه الحالة الأخيرة عليه أن يقدم أوراق اعتماد جديدة، تقنع القارئ بأن هذا النسق من «كيف كتب» هو الأكثر جمالا، والأقوى حياة للوصول إلى المحطة الأخيرة، وهي: «ماذا كتب؟».

الحكاية بسيطة، تماماً، في خلاصتها، أو تجريدها إلى معنى: الكاتب، الذي لا يتوارى خلف قناع، ولا يتدب بديلاً يؤدي دوره مع بعض التمويه المقتنع حين يتجذر بأسباب موضوعية، هذا الكاتب يلتقى بفتاة أو زوجة شابة، روسية،



فتخطف عواطفه، وتبدأ مطاردة هادئة ثم محمومة من جانبه، ومحاولة هروب، ثم مايشبه الاستسلام من جانبها، وحين يتم اللقاء فإنه يقف به عند حدٍّ معين، لا يصل به إلى غايته المألوفة، لأنه يريد - كما أراد المحبون العذريون منذ مئات السنين - أن يحتفظ بتوتره، وأن يستبقى شوقه، فيظل في ذروته، لا يعاني الانطفاء والذبول، مع إضافة تليق بعاشق عصري يريد أن ينفي عن نفسه قصور الهمة ومادية الاحساس، وأنه إنما كان يطاردها كي يبلغ معها هذه اللحظة العابرة. وهكذا يفترقان دون ارتواء، وإن لامست بعض أنداء الهوى شفاه العاشقين..

المكان في قصة حب عادية!!

كما نرى، هي قصة حب عادية، بل تبدو أحيانا أقل من عادية، أو مألوفة، ولكن، كيف استطاع فنّ جمال الغيطاني أن يضفي عليها ما ليس عاديا، فتتحول به إلى عمل فني مثير للفكر، وللمتعة، وللجمال معا؟! هنا يظهر المكان، كبعد أساسي في بناء القصة، ولا نريد أن نحصر فيه أسباب ما أودع الغيطاني في عمله الإبداعي من جمال، لكنه ركن مهم تماما، وسنرى كيف كان ذا أثر إيجابي في مواقع من سياق الرواية، فتوحد النسيج الفني وبلغ درجة عالية من أعمال الحواس جميعا في تناغم

وتوافق فريد، وكيف تخلف عن أداء حق المشاركة في مواقع أخرى، فحدث شيء من خلل أو فتور في التماسك الحي الذي يحرص عليه الكاتب المبدع الجدير بلقبه. قصة الحب التي عرفنا جرت أطوارها، ولا أقول أحداثها، فليس في رسالة الوجد والصبابة أحداث بالمعنى التقليدي، وإنما هي أطوار، أو إذا شئنا الاقتراب من لغة الغيطاني، هي حالات أو تجليات، جرت بين ثلاث مدن في آسيا الوسطى، إبان رحلة هدفها حضور مؤتمر يعنى برعاية الآثار، وهذه المدن ذات تاريخ عريق مؤثر يغرى موهبة الغيطاني شديدة الاحساس بعناق المكان للزمان، عناق العشق، أو عناق المنازلة، بين طشقند، وبخارى، وسمرقند كانت الرحلة، وكانت تجليات الحب بين بطلنا المصري وفاليريا الروسية، التي صحبت بعض الوفود لإجادتها للانجليزية، ومع أنها لم تكن المرافقة المنتدبة لمجموعة صاحبنا، فإنه تعلق بها، فكان ما كان. حين نعرف الأماكن النائية المدهشة لنا، التي صورت بعبارات رائعة الالحاء، انتفيت بدقة وجمال معا، وضربت ببراعة على وتر الرابطة الروحية الممتدة الجذور بين القارئ العربي وتلك المدن، التي تصطبغ الآن بألوان تحرك في النفس أفكارا وأشجانا شتى، حين نعرف هذه الأماكن، ونتخلص ولو قليلا من سحر الوصف لها، ونكتشف بعد قليل أننا برغم مصاحبتنا للكاتب بين معالم الآثار في تلك المدن لسنا نطالع عملا يمكن انتسابه إلى أدب الرحلات، لا نلبث أن نتساءل تساؤلا مشروعا هو في صميم صناعة الرواية: هل كان من الضروري أن يذهب بطلنا المصري إلى أواسط آسيا، ويتنقل بين ثلاث مدن متباعدة ليفضي بتجربته العاطفية؟ يصح أن يقال هنا: ولماذا الضرورة، والفن يصور المحتمل أيضا، ومن حقه أن ينثر من أدوات التخيل والإقناع ما يبرز هذا المحتمل في صورة الحتمي الذي لا بد أن يكون. وهنا ينبعث سؤال أو تساؤل لاحق: إذا سلمنا بحق الأديب في إحلال شخصياته وما تعاني من حالات المكان الذي يشاء، أو شأته حقائق الواقع المباشر، فإلى أي مدى كان المكان متمتعاً بوجود حقيقي، وإلى أي مدى كان متفاعلا أو كان بمثابة الفاعل أو الصدى المتأثر بما جرى على هذه الشخصيات من حالات؟ إن هذا التدقيق في المحاسبة - إن صح التعبير - مترتب على أننا نظرنا إلى رسالة الغيطاني على أنها رواية، وليست وصفا

خارجيا لكاتب يصف رحلة عايشها بأسلوب في، والرواية كالشجرة، متضمنة في البذرة وإن كنا لا نراها، من بذرة واحدة ينبثق الورق والزهر والثمر والشوك والأريج، ومن توحد الرؤية، وتركز الاحساس، وصلابة اللغة، تنبثق الشخصيات، والأماكن، والأحداث أو الحالات، وسائر عناصر البناء القصصي.

نوع العمل

ليس وصف المدن والآثار المشاهدة الملمح الوحيد لأدب الرحلات في رسالة الغيطاني، وإلا لأمكن تفسير الشغف بوصف الأماكن وصفا مشبعاً جميلاً غنياً بالدلالات النفسية والتذوق لطرز المعمار، بأنه امتداد لدعوة القاص الفرنسي ألان روب جرييه إلى مادعاه بالشيئية، ولكن هذا الملمح من أثر الرحلة ينبسط في التذكير بالمؤتمر والداعي إليه، وذكر المطار والطائرة، واجراءات السفر، ورفاق الرحلة، وذكر من تحدثوا في الحفل، ومن أجاد لغة لاوس، ومن ثوى في مقامات المدن، وأشهر من عاش بها. مع عناية واضحة بالتفاصيل المادية، الإجرائية، والحركية، مما يندرج في مجرد التعريف بالمشاهدات، على نحو ما نقرأ في كتابات الرحالة. وكما تسلل إلى الرواية قدر ينتمي إلى أدب الرحلة، دون أن يجعل من الرسالة عملاً من كتابات الرحالة، فكذلك تنفس فيها قدر من الترجمة الذاتية، وقدر أقل من الاعترافات، فأكثر من مرة يشير الكاتب إلى حوادث خاصة بحياته المباشرة، وعلاقاته الراهنة نشعر حيالها أنها ليست من الرواية، ليست جزءاً ينتمي إلى هذا الكل، ولا يتوقف الفهم أو الاستجابة إلى هذا الكل عليه، فنعرف مثلاً أنه مريض وقاسى، وأنه سجن وعذب، وأنه فقد والدته، وأنه ألف كتاباً أو كتباً، وأنه يعتز بفلان من الاساتذة، وبآخر كان قد لقيه في تونس، وهو من الجزائر، هذا أو بعضه يجعل الغيطاني بذاته، وليس بطل الرواية شديد الحضور في قصة صاحبنا العاشق وصديقه الروسية، وقد أقحم نفسه بينهما بدرجة عطلت عملية التوصيل نسبياً، كما كانت بمثابة خدوش أو بثور فرضت نفسها على جسد أملس من أعمدة المرمم الرائعة التي شاهدها لنا في مساجد بخارى ذات العناقيد، فصدق في إعجابه بها، كما صدق فنياً في تعميق

احساسنا بها، أما الطابع الاعترافي، فإنه - على ندرته أو قلته - يفتح الطريق إلى أمر آخر هو جوهر القصيدة الأساسية التي تثيرها هذه الرواية. إن بطلنا يكتب رسالة الصبابة والوجد إلى صديق وفي قريب إلى نفسه، لأنه في حاجة إلى أن يبوح: « لأبوح وأسفر »، إنه يشعر بحاجة نفسية إلى أن يعترف، إنه العلاج بالفن، التعبير عن الشيء معاشة جديدة تخفف لوعة الفقد، من هنا كشف الكاتب أقنعة ليته تردد في كشفها أو استبقى قناعاً شفافاً يخفي تفاصيلها، ويحتفظ لنا بقدر من التخيل الذي يحول المادي إلى معنوي، ها هو ذا يعترف بأن فاليريا تصغره بعشرين عاماً، وأنها زوجة تحب زوجها، ومع هذا لا يكف عن مطاردتها، وإغرائها بأكثر من وسيلة، ولا يتردد في أن يصف من مفاتن جسدها وصدرها (ص ٤٩) وردفيها (ص ٥٨)، بل يقول واصفاً حمى اللقاء: بركت على شفيتها، وأنزلت متاعي وحلي، دفعت لساني إلى دفء فمها الوردي (ص ١٢٣) هذه الإشارات الجنسية الواضحة لون صارخ غير مطلوب في لوحة أقرب ما تكون إلى العذرية، وهي تثير الجدل، لا من موقف أخلاقي، مع أنه مطلوب أو لا يسهل تجاوزه ونحن نكتشف الآن إننا إزاء قصة إغواء لزوجاة شابة، جميلة، من كهل ضعيف، يحسن المتاجرة بضعفه، ويتقاضى ثمناً فورياً لمشاعر أطيب ما فيها أنها مؤجلة، ليس من موقف أخلاقي نتناول الجانب الاعترافي في رسالة الغيطاني، بل من موقف في بحث، فقد شاء أن يصطنع لغة، ومنهجاً في تركيب روايته مشعباً بكلمات الصوفية وحالات وجدهم، فإلى أي مدى تتناسب هذه اللغة، وما تنشر من صور التسامي العاطفي، والعزاء الروحي، مع هذه التجربة القائمة على الإغواء، ثم مع هذه التفاصيل الحسية ذات الطابع الجنسي المغمم بما يصدم المستوى الصوفي لنفس هذه التجربة العاطفية؟

إن أحداً لا يملك الحق في أن يحدد للكاتب المبدع ماذا يكتب، أو كيف ينظم مادته المختارة. قد نكون أحسننا بشيء من خيبة الأمل أو ضياع الجهد، حين ذهب بنا الكاتب إلى أقاصي الأرض، وعاش على كتب من تجارب غنية متنوعة شديدة الإثارة للفكر، فألقى بهذا كله جانباً وراح ييشنا أوجاعه الذاتية في قصة حب لم تحل من مراهقة، على أنه ليس مسئولاً عن اخلاف ظننا، وبخاصة أنه لم يقدم إقراراً بأنه

سيلتزم بالحدود الموضوعية للرحلة، وهو حرّ في أن يحب حيثما يشاء. كما قد نكون قاربنا الصدمة حين عشنا معه لوعة الحب الذي يجاهد على مناهج العذرية، فإذا به في أول لقاء مباشر يدفع بلسانه في فمها!! ومع هذا فإن الكاتب - مرة أخرى - غير مسئول عن إخلاف الظن، فهكذا كان الامر، أو هكذا يريد أن يكون، ولكننا نعرف أن أعظم منجزات الفن في العصر الحديث هو التصميم أو البناء، وأن هذا البناء يعني أن تتمازج جميع عناصر التكوين، بل أن تتوحد في غاية يضمهرها الكاتب ويريد أن يصل بنا إليها، ولا يعني تحديد الغاية من البناء أن تكون إيجابية مجردة، فقد تكون سلبية أو غامضة لا يسهل تحديدها، وهذا حق للكاتب ما أراد ذلك، ووضع تصميم البناء، وانتقى العناصر، وحدد طريقة عملها، كي تصل بنا إلى ما أراد.

عناق الثلاثي

هنا، يتمنى الناقد لرسالة جمال الغيطاني في الصباية والوجد لو أنها حرصت على دقة البناء، وبخاصة أن مبدعها له من تجاربه العملية السابقة، ووعيه بأصول الفن المعماري والأدبي ما يؤكد قدرته. في «الرسالة» تحقق ذلك أحيانا، أو غالبا، ولكنه تخلف في مواضع قد ألحقت بالبناء عيوباً نتمنى لو أنها لم تكن. ونقف عند أمرين أساسيين سبقت إشارة اجمالية إليهما: الأول ما نراه من تصاقب أو توازي الاكتشاف والتنامي في قصة الحب، مع الاكتشاف والتعرف على طبائع الأماكن وتتابعها، لقد بدأت رحلة الحب في طشقند، واضطربت بين مد وجزر في بخارى، وبلغت ذروتها في سمرقند. في الرحلة، أية رحلة، يتعانق عنصر الزمان وعنصر المكان، ونحن لم نطالب الكاتب، ولا يحق لنا أن نطالبه بوثائق واقعية بالمعنى الحرفي، لأنه لم يصف لنا رحلة، بل لم يصف لنا الرحلة كما تبدو له، وإنما وصف قصة حب في رحلة. هنا أصبح العناق ثلاثيا مثل ضفيرة الشعر أو الحبل، ونعني أن يختار من ساعات حركته في الرحلة، ومن أماكن مشاهداته فيها، ما يقوى من خلال المصاقبة والموازاة، الشعور بوحدة التجربة، والتلاحم ما بين العالمين: الخارجي، المحكوم بالزمان والمكان، والداخلي المحكوم بالشعور والاحساس، حدث هذا في رواية الغيطاني

كثيرا، ولكن ليس دائما. في طشقند كانت البداية، والبداية دائما حسية، ولكنه هنا، وللتجربة وجه صوفي، يراها في إطار من الطبيعة، فتحل السكينة معها بين شجرتي توليب، ويعبر عن ظهورها بالانبثاق (ص ١٤، ١٥) ويطلب منها أن يلتقط لها صورة، وإذا استمهلهت راح يغازل راقصة الحفل ليحركها، فقد أصبح شديد الاحساس بحضورها، وأخيرا، وقبل أن يغادر طشقند كان قد حصل على الصورة، في بخارى لم تعد الصورة كافية، إنه يريد ما وراء الصورة، الروح، العاطفة، رقصت فاليريا في بخارى، أصبحت اليه أقرب، أو أصبح اليها أقرب، ولكنه يصف من بخارى أول ما يصف شوارعها وأسواق صيارفتها (ص ٤١) ومع هذا فإن حدسه الفني الصحيح يسوقه إلى النغمة المساقفة، والايقاع الملائم في صفحتين تاليتين (ص ٤٢، ٤٣) في الموقع الأول يكتب إلى صاحبه: « انني إذ اخط لك هذا الآن، إذ استعيد الشوارع العتيقة، فلا أراها الا مقترنة بها، هي في البؤرة، ولبّ المركز، أذكر امتداد سوق الصيارفة القديم... الخ. أما في الموقعين الآخرين فقد كان متيقظ الوعي تماما لمعنى المكان وعلاقاته في رسالته، يقول: « كنت أشعر حواسي لالتقاط روائع المكان، فلكل معيار رائحته الملازمة، التي تمنحه خاصية، وخلال هذا كانت هي متداخلة بشتى العناصر... » ويقول قبل ذلك بقليل، بأسلوب أقل تقريرا، وأبهى تجسيدا وتفصيلا، حين يصف ذهابها معا إلى مدرسة مير عرب: « أراها بداية عند مدخلها، تلج إليها لا بقامتها السامقة، تتمهل عند الجدران المنمنمة فأتهمل، ومن مركزها أرحل، هنا وهناك، أما الزاوية التي اختارتها لتتظر منها إلى مئذنة كسن الصاعدة إلى ذروة الفراغ، صوب لبّ الاعالي، فنفس الزاوية التي استعيد منها مرأى المئذنة الآن، المئذنة وهي متواجهان، وما بين عينيها والبنيان الملفت حوار « وخطوط اتصال... » هذه مهارة فائقة، حدثت وتحققت في مواقع شتى من الرسالة، فلتأمل وصفه للمطار، وهو مكان تاريخي للفراق (ص ٨٦) وكذلك سماء سمرقند، « في الاعالي تتغير الساء السمرقندية بسرعة في مواجهة الليل المقبل » (ص ٨٨)، ومن قبل قال عن بخارى إنها كالمخطوط العتيق الذي تطوى أوراقه معاني أكثر مما تظهر، تكظم وتدرثر، فالحضور السمرقندي مبسوط للكافة (ص ٧٤)

فهذه موازنة بين طبائع مدينتين، كانت لقصة الحب بهما علاقة على التعاقب، وكان التوازي متحققا بين مراحل الحب ومراحل الانتقال بين المدن، على أن هذا المعنى لم يكن متحققا بشكل شامل، بل قد نجد أحيانا ما يناقضه (كما في الصفحات ٧٨، ٨٢، ١٠٢) فقد أظهر ضيقه بسمرقند، وفيها كانت أولى بهجة، ثم هو ينبهر بالمشاهدات، ولكنه يتحسر على أن المحبوبة النافرة ليست معه، وحين يعود إلى طشقند يتساءل: لماذا تبدو السماء هنا أرحب؟! هذا مع أن طشقند كانت البداية، كانت عتبة التحدد والتمركز، وليس الاتساع. وهنا يتمنى الناقد لو أن الكاتب وضع مراحل الحب على وفاق مع أصدقاء هذه المدن في نفسه، ومشاهداته فيها، ولسنا نعي هنا الإشارة إلى المدى الرومانسي المباشر، الذي يمكن أن نقر به بالكلمة المشهورة: كن جميلا تر الوجود جميلا، فإن ما نرمي إليه أبعد مدى، وأعمق بصراً بحالات النفس وأثر المكان عليها، فهنا وبهذه الطريقة يحدث التمازج أو التوحد بين المكان والانسان والزمان في آن واحد، ويختفي الانفصام أو الازدواج في الإحساس، ولو تحت شعار الصدق المباشر، احتفاء بمبدأ: هكذا كان.

القلم ونحت الصخر!!

لقد ألح هذا الصدق المباشر على أديبنا المبدع، فافسد عليه احساسه بحرية التشكيل لمادته القصصية، مع أنها مادة قابلة لاعادة التركيب كما لا تقبل مادة أخرى، ذلك لأنها لا تقوم على أحداث موضوعية، محكومة بقانون السببية، وإنما هي حالات وتجليات، ومن ثم فإن مجالها هو النفس والضمير، وهذا ميدان رحيب لقدرة الكاتب على الاختيار والتركيب. هذا هو الأمر الأول الذي نجد له وجودا لم يكتمل، ولسنا ندري هل كانت الموازنة بين اكتشاف الاماكن المتعاقبة، واكتشاف جوانب النفس من خلال قصة الحب في اعتبار الكاتب، غير أنه رأى الا يكون التوازي كاملا أو شاملا، ليجنب روايته احتمال الملل، أو احتمال التصنع، أو أن هذه الموازنة لم تخطر له اصلا، وأن الموافقات التي تمت جاءت من وحي غريزة فنية تعمل، دون أن تتوقف طويلا أمام العواقب، شأن أصحاب القدرات العالية الذين يثقون في أدائهم ثقة لا تطاول،

فإن تطاول عليهم متطفل فإن لديهم الثقة في القدرة على تبرير، بل تجميل ما صنعوا بالفطرة، وكأنما اختاروه قصدا بعد مجاهدة واختبار. يروى من أخبار جيمس جويس أنه أهدي الى صديق له مسودة لصفحة من رواية له، وكان هذا الصديق نحاتا، وكان وجه الصفحة عجيبا في تداخل السطور، وإقحام الجمل، والشطب، والترحيل بالتقديم والتأخير ما بين الأسطر، مما يدل على أن هذه الصفحة خضعت لمراجعات طويلة، قد لا أبالغ إذا ذكرت إنها أكثر من عشر مرات، وكانت عبارة الإهداء الى الصديق النحات، تقول: حتى تعلم يا صديقي أن حامل القلم ينحت الصخر أيضا!!! ..

أما الأمر الثاني فإننا نعتبره أعظم انجاز قدمته هذه الرواية، ونعتقد بحق أنه يضع أساسا، أو حجرا مكيئا من اساس يوشك أن يفرض وجوده، لفن رواية عربية، تمتد جذورها في أرضها الشرقية الإسلامية، وترتوي اغصانها، وتفتح ازاهيرها بعقب تراثها العظيم. هذا الانجاز الذي نعني قد تكون اللغة مظهره المعلن، ولكنه يتجاوز اللغة إلى الأسلوب، بل يتجاوزها إلى طريقة التشكيل أو رسم معالم المحتوى، وتنظيم علاقات المراحل، ولقد أثر الغيطاني أن يتجه إلى التراث الصوفي ذون غيره، أو أكثر من غيره، وبصرف النظر عن مأخذ سبقت الإشارة إليه لم يأخذ صفة العموم، وهو يتعلق بالإشارات الجنسية أو الجنسية المكشوفة التي لا تلائم لغة التصوف وحالاته، فإنه الكاتب قد وقع على اللغة الملائمة لتجربته العاطفية بين الصوفية والعشق أسباب ووشائج ونتائج مشتركة، بل إن العشق كلمة، صوفية، والعشق البشري خطوة - في نظر المحققين - الى العشق الالهي، وفي كتاب: عطف الالف المألوف على اللام المعطوف، للدليمي، فيض من الاحتجاج لهذا، وفي كتاب: ذم الهوى، لابن الجوزي، فيض آخر. وإذا فإن ارتقاء الغيطاني في احضان التصوف عن طريق العشق، وليس العكس، لا غرابة فيه، ولكن يبدو أنه دخل إلى رحبة الحب الصوفي عبر كتابات المتأخرين، وفي تلك المراحل التي يمكن أن نعتبرها بالتقريب: العصور الوسطى الإسلامية، امتزجت الرياضة الروحية بالخرافة بعد أن كانت ممتزجة بالفقه والطب، كما ضعفت نبرة الفصاحة وامتلاك ناصية التعبير

العربي، بعد أن أصبح التصوف فارسيا روميا، هل نفسر بهذا كثرة أخطاء اللغة في الرسالة؟! . أم أننا نبحث عن أسباب قديمة، وأن الآلة الحديثة هي السبب القريب؟ المهم أن الأساس صلب، والتوجه صحيح، والثمرة التي اجتذبتها لنا هذا الأديب جديرة بالإكبار والاعجاب. منذ البدء نجد العنوان، ثم: رب تم بكل خير، وهذا الدعاء يتجه إلى العمل فهو عبادة، وليس إلى تجربة البطل فإنها غواية كان الخير ألا تتم. ثم يجرد الكاتب من نفسه صديقا يوجه إليه الخطاب في مراحل رسالته، وهذا تقليد تراثي مكين، منذ نداء الشاعر القديم: قفا نبك، خليلي هذا ربع عزة، أقلّ على اللوم يا ابنة مالك. . الخ، ولم ينس الكاتب صديقه في أي فصل من فصول رسالته، وظل الإفضاء في حدود ما يوجّه إلى صديق يعرف جانباً من الماضي المشترك، وإن لم يعوّل البطل على هذه المعرفة إلا نادراً، فكان يحدثه عن بعض ما جرى له في الماضي وكأنما يسمعه للمرة الأولى، ثم تأتي عناوين الفصول لتحبي النمط التراثي في كتابات الذين اهتموا بالعشق على درجاته أيضاً، فهناك: حكاية دالة، ورجعى إلى ما انقطع، وإفصاح، وقربى، وارتقاء الكتب، ومواقع الشهب، ونظر. . الخ. . وهناك الدعاء للصديق في صدر كل فصل، وفي سياقه، وختامه، إذا اقتضى الأمر من شدة الوجد أو تأزم الوضع، وهو تقليد راسخ في كثير من الدراسات على تنوعها، يعبر أو يرمز إلى حسّ انساني بالآخرين، ورغبة عميقة بمعنى الرفقة والصداقة وأنها محل الإفضاء، والتخفف مما يهبط النفس. وهذا الدعاء قد يبدو للنظرة المتعجلة أنه متشابه، تقليدي محفوظ، ولكنه عند التأمل مختلف يناسب محتوى الفصل وما انطوى عليه من الحال، فهو مدخل روحي وتوطئة نفسية يقصد بها استئزال الصديق إلى ساحة المشاركة في التلقي، وتنزيهه - في الوقت نفسه - عن تعنت الزمان بمثل ما جرى للرواية، وهو بطل الرواية، وهذه جملة من أدعيته في بدايات الفصول، ونهاياتها، وسرى كيف يعتبر الدعاء اجمالاً رائعا لمحتوى الفصل في البداية، وتنزيهاً عالياً للصديق في الختام، وقد تكون له وظائف إضافية أيضاً، تكتشف بتحليل مادة كل فصل. يدعو لصديقه في دياجعة الظهور، حين يمهّد لظهور فاليريا ومن ثم التعلق بها: أقول - أدناك الله من مبتغاك، وحقق لك مطلوبك. (ص

١٠)، ونختم هذا الفصل بدعاء بإقصاء بغتات المقادير (ص ٢٢) وإذ يشعر بأن فاليريا لم تشعره بإقبالها عليه لأول وهلة، بنفس الحمية التي يحملها، فإن الدعاء في مفتتح الفصل الثاني يقول: يا أخي . . أجمع الله توباً من يحبك إليك، وقربك ممن تهوى، وقوى يقينك، وأعانك على سعيك (ص ٢٥) أما حين تصدّ فإنه يدعو في مدخل الفصل الذي يصور حيرة المحب الذي يعاني الصدّ، فيقول: اعلم يا أخي، جنبك الله المحن، وأقصى عنك الشدائد، وخفف هجيرك، إن ماء فيضي كان قد بدأ غيظه منذ زمن . . الخ، (ص ٢٩) ولسنا نزعّم أن جميع فصول الرواية قد حققت بالدعاء هذا القدر من التوافق، لكنها إضافة لانشك في أنها استخدمت بنجاح لتأكيد الجو التراتبي، وتعميق الحسّ الاسلامي في نفس الوقت . .

الجو الصوفي

ولقد استخدم الغيطاني المفردات الصوفية، ذات الايحاء الروحي والإشارات الرمزية، بتوسع وتوفيق عظيمين، ونشير الى بعض هذه المفردات التي انتشرت كالعلاقات الهادية على طريق الرواية، تحرس عملية الاكتشاف، وتوجه التلقي، وتعمق الجو الخاص، والأدعية التي أشرنا إليها آنفاً من هذا القبيل تركيباً وتأثيراً، وكذلك أمور أخرى نشير إليها، أما المفردات فمثل: الوجد، الرؤية، السكينة، الرحيل، الدنو، الاقتراب، الطواف، البوح، التواصل، التوالج، الفيض، المعاناة، الطريق، الحضرة، الكمون، الناموس، المجاهدة، الواردات، الثبات، والتغير، الاتصال والانفصال، الوجود والعدم، تسري ولا تمشي، لمحت البشارة، بعثي ونشوري، الفناء والاتحاد . .

لا يقف الجو الصوفي أولاً ينحصر في الاستخدام الواسع لهذه المفردات، وهي في الحقيقة اصطلاحات، ولكنه يتجاوزها، أو يقوّمها بأمور أخرى، أثمرت في النهاية كلا متجانسا، يسميه النقد: النسيج اللغوي، في مجال الألفاظ سنجد

الاستخدام لكلمات وتراكيب قرآنية، لا تأق بنصها، ولكنها قادرة على الإشارة إلى أصلها، والإفادة من رصيدها الروحي في سياقها القرآني مثل: فلتمن أو تغدق بغير حساب (ص ٤٥) وليت وجهي شطر السور (ص ٩١) فلها شأن يغنيني (ص ١١٠) وأدركت ما بين الصلب والترائب (ص ١١٥) لم يكن لي عاصم بعد اليوم (ص ١١٩) ساعيا إلى روح وربحان (ص ١٢٣) شوقا جامحا غير ذي عوج (ص ١٢٧).

هذا الانتشار الواسع لمفردات الصوفية، وللألفاظ القرآنية نسيبا، يتجانس بكثير من الدهشة للقارئ في وصف أطوار قصة حب لم تكن صوفية، يصف لقاءها وكأنه مقام التجلي (ص ١١) ويقول: بدأت معراجي إليها (ص ١٣) ويقول: وأنا في قلب الغيبة عنها لشدة حضوري قريبا (ص ٧١)، ومثل هذا كثير أيضا، ولكن يلتفتنا بصفة خاصة تكرر الإشارة إلى معنى هو صورة، إذ يستعير تجاذب الاجرام السماوية، ووقوع صغيرها في أسر كبيرها بالجاذبية، ليعين كيف كانت سيطرتها عليه: أنا حائم، ماض، دوار، مأسور، محترق بذاتي (ص ٤٦) لم يعد الوجود مطلقا، ولم تعد الكينونة مفزعة أو بلا غاية، بل صرت دوارا في فلكها، من توابعها (ص ١٧) بل هي مجرة كاملة أو قادمة من قلب المجرات سحابة البعد (ص ٤٦) وهي مجرة أنثوية (ص ٦٢، ٩٥) وهنا إشارة أسطورية، وأخرى صوفية لطيفة، فالربط بين الكوكب والمرأة مترسخ في ضمير الإنسانية منذ عهود الاساطير وعبادة النجوم، بل رأى بعض الباحثين أن التقليد الشعري العربي المائل في بكاء الأطلال ثم الغزل ليس الا استمدادا لعبادة الكواكب والنجوم. وفي الأساطير الإغريقية، كما عند العرب وغيرهم من الأمم القديمة تحمل الكواكب أسماء نساء، وقد أشارت كتب الحب والتصوف على السواء إلى مغامرات النجوم والكواكب في ميدان العشق. وفي بعض الدراسات الفلسفية الإغريقية، ودراسات الحب عند العرب تفسر الحركة بالعشق، كما تفسر الجاذبية بين الكواكب بأنها عن عشق أيضا، وابن القيم في كتابه الرائد: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، يذكر جانبنا من هذا، ونحن في غنى عن التذكير بأن التعبير الرمزي هو في صميمه صوفي، والعكس صحيح، فكلاهما يقف وسطا بين

المحدد واللامحدد، وقد استخدم الغيطاني فيضا من الأوصاف الواقفة على هذا الحد بين الحسي والصوفي، فجاءت نمطا فريدا راقيا من الوصف، كما رفعت عن الرواية قدرا من حرج التصريح، ومن ثم ساعدت على تأكيد التوافق بين التجربة واللغة.

الطابع الشعري

ونستكمل تعرفنا إلى أسلوب الغيطاني وخصائصه بوقفة قصيرة مع الطابع الشعري لهذا الأسلوب. في الرواية اعتماد كبير على الصور المجازية، وفيما اقتبسنا من نصوص تضمينات كافية. ولكن الشاعرية ليست مجرد تعبير بالصور الحسية أو إشار هذا التعبير كبديل للمجردات، أو التقرير، الشاعرية رؤية، وموقف من النظر إلى الأشياء وتصورها. وفي هذه الرواية تتجلى الرؤية ماثلة في إحساس الشاعر جمال الغيطاني بالزمن، وموقفه، منه. إن إحساسه بالزمن يهيمن على كل شيء، حتى شغفه بالمعمار له تفسيره في موقفه من الزمن، تلك القوة الزاحفة الطاغية التي تلتهم كل شيء، فكان رعاية الآثار والاهتمام بالعناصر إنما ليطيء من التهام الزمن للأشياء (ص ٥٣، ١١٦) وإذ يتجول في المدينة التاريخية فإنه لا يراها بعين الأثرى، ولا بذوق الفنان، ولا بدهشة الصوفي أو الفيلسوف، وإنما بحزن الشاعر: «أتابع تدفق الطرقات، ما أراه أطلعه أول مرة، والأرجح أن عيني لن تثقا عليه أبداً» (ص ١٤) ولقد كان دائم التساؤل: في اليوم الذي ولدت فيه فاليريا، ماذا كنت اصنع حينها؟ وبعد عشر سنوات مثلا، أين سأكون، وأين ستكون؟ هذه اللوعة، يعرفها الشعراء، ولا يتوقف عندها الروائيون طويلا، إذا حملت صيغة التساؤل والحسرة، واذ يقف في مراكز المدن الأثرية يستدعى من مَرَبَّها من عظماء، وما عرفت من أحداث هائلة، ويستدرجنا حتى يصل الحب إلى ذروته، أو قريبا من الذروة التي أراد، ليغادر بخياله هذا العالم، ويطل عليه من بعيد، من خارج الزمن، فيبدو له قانون الوجود وحركة الزمن، ومن ثم يرى الخراب في مكان العمران، وتبديل البحار رمالا، «فلا شيء يبقى» (ص ١٣٦) على أن هذه المشاعر الآسية لم تغلف الرواية بالسلبية والهروب، ولم يكن ختامها كذلك على الرغم من أن الفراق كان نهاية متوقعة، ثم واقعة،

اختلف المكان، فهو في قارة وهي في أخرى، واختلف الزمان أيضا: « تطلع شمسي قبل شروق شمسها، ويسدل ليلي قبل ليلها، فلا الزمان يوحدنا، ولا المكان يجمعنا » (ص ١٣٦) ومع هذا ففي القاهرة حنينه الدائم، وإن كان لا يزال يذكر، بل لا يزال يسعى في أن يحقق لها عبارتها التي كانت ختام ما بينهما من حديث: لكنك يجب أن ترجع إليّ (ص ١٤٢) لهذا سنتظر الرسالة التالية لجمال الغيطاني في الفيض بعد الغيظ، لتكتمل رسالته عن الصباية والوجد.





صورة المرأة في قصص

ليلي العثمان

ARCHIVE

يقدم علي عبد الفتاح

تتناول هذه الدراسة المجموعات القصصية التالية :

- ١ - امرأة في اناء
- ٢ - الرحيل
- ٣ - في الليل تأتي العيون
- ٤ - الحب له صور
- ٥ - فتحية تختار موتها.

عالم ليلي العثمان القصصي، هو عالم المرأة الذي امتزج بالبعد الاجتماعي والتاريخي لمراحل تطور وضع المرأة في المجتمع الخليجي . وابدعت (ليلي العثمان) في

فن القصة القصيرة الذي أصبح يحتوى في تفصيلاته وتحليلاته الدقيقة عن رؤية اجتماعية لواقع المرأة وارتباطها بالتغيرات الاقتصادية وأثرها على البيئة الكويتية . فقدمت الكاتبة نماذج اجتماعية (لصورة) المرأة في الخليج ، ثم انطلقت لتصوير المرأة (الانسان) في واقع المجتمعات العربية بصفة عامة . وحين تعرضت لهذا الواقع قامت بتعريته ، وكشف مناطق القبح والجمال ، ومواجهة المجتمع بكل جرأة وعفوية ، فكان لها السبق الفني في إثارة قضايا المرأة .

وقد بدأت ليلى العثمان حياتها الأدبية منذ عام ١٩٦٥ حيث كانت بدايتها مع الشعر الذي دفعها الى الاشتباك مع ذلك الحلم الكامن في اعماقها ، في ان تعبر عن مشاعرها ، ونفسها في صدق وحرية ، ولعل تلك الصفة القوية التي نالتها من الاب الحازم حين كتبت أول قصيدة شعر احدى العوامل التي حرضتها الى الاصرار والاستمرار في عالم الشعر ، فأصدرت ديوان (همسات) ، وحين شعرت ان للشعر قيودا فنية تحولت الى فن القصة القصيرة ، فأصدرت عام ١٩٧٦ أول مجموعة قصصية هي (امرأة في اناء) ثم توالى أعمالها ، (الرحيل) في عام ١٩٧٩ ، ثم (في الليل تأتي العيون) في عام ١٩٨٠ و(الحب له صور) في عام ١٩٨٢ ، والمجموعة القصصية الاخيرة التي صدرت في القاهرة هي (فتحية تختار موتها) عام ١٩٨٥ . ولم تقدم الكاتبة في فن الرواية الا رواية قصيرة هي (المرأة والقطعة) عام ١٩٨٥ .

وفي عالم ليلى العثمان القصصي تبدو صورة المرأة نابضة بالحياة ، والحركة ، والتأثر بالمراحل التي طرأت على المجتمع في سبيل التقدم والحرية . فالمرأة وحدها هي العنصر والكائن الذي يتأثر بشدة بعوامل التغيير ، لان وضع المرأة في المجتمعات عامة ينبىء عن مدى التقدم والتحضر الاجتماعي والرقى الانساني الذي ينجزه ذلك المجتمع ، ولذلك لم يكن غريبا ان تربط الكاتبة دور المرأة بحركة المجتمع وتطوره وتحurre ، فهي تؤمن انه لا سبيل الى حرية المرأة الا بالتححر الوطني .

وتقول الكاتبة في ذلك عن المرأة «فهي حين تناضل لتحرير نفسها وتغيير مجتمعا الى الاحسن والانقى والاسلم . تعرف بالممارسة والوعي ان طريق تحررها يمر

بتحرر مجتمعتها وان تحرر هذا المجتمع ينبغي ان يبدأ البداية الصحيحة - التحرر الوطني - .

ولذلك جاءت (صورة) المرأة في عالم ليلى العثمان حافلة بالظواهر الاجتماعية والاقتصادية التي اثرت سواء سلبا او ايجابا على حرية المرأة الاجتماعية ومحاولتها التحرر من عبودية الرجل ومن قهر وسيطرة ثقافات المجتمع المتخلفة . ولقد تطورت قضية المرأة مع اختلاف (الصورة) ، فنجد صورة المرأة السلبية في مواجهة أزمة الجنس ، وصورة المرأة الرومانسية في مواجهة قضية الحب والحرية ، وصورة المرأة المتمردة في مواجهة القهر والتخلف الاجتماعي ، وصورة المرأة الباحثة عن كيان في مواجهة الواقع المتغير ، وأخيراً صورة المرأة الرمز للوطن في مواجهة الغزو الخارجي .

ومن المرأة السلبية الى المرأة الوطن صورة حافلة بالصراع والمآسي ، وعالم شائك وشيق حقاً ، يدعوننا الى معاشته في حذر وهدوء .

صورة المرأة السلبية في مواجهة أزمة الجنس . .

تجسدت صورة المرأة السلبية لتعبر عن كل اشكال القمع التي خلقت من كيان المرأة مخلوقاً يعاني من القيود ، والكبت وانعدام الدور الطبيعي في مسيرة المجتمع . فكانت تلك الصورة هي احدى مخلفات فكر خامل وخامد ، لا يؤمن بالمرأة لاعتقاده بانها المخلوق الذي هو (العييب) او الذي يجب ان يلزم (البيت) في انتظار من يرعاها ويقيم على شئونها ، فليست السلبية هنا الا اثرا من آثار توقف كيان المرأة عن النمو والحركة والمشاركة الفعالة في قضايا المجتمع . وكان نتيجة ذلك ، ان تصبح المرأة مصدراً للمتعة ولحظات اللذة فقط ، تحاصرها العيون بالرغبة والنهم الجنسي ، ويصبح امام هذه المرأة السلبية اما ان تستسلم وتهوى في براثن المجتمع او تحتتمي خلف الجدران تعاني الوحدة والاغتراب الاجتماعي ، وفي هذا الصراع بين المرأة والمجتمع ، غالباً ما كان المجتمع هو الذي ينتصر بكل تعاليمه الزائفة وثقافته (الذكورية) التي تحكم جسد وعقل المرأة .



ويجب أن نقرر احدى الحقائق المؤلمة، بأنه رغم التقدم الانساني الهائل والتحضر العلمي والمكانة التي حققتها المرأة خلال مسيرة الحركة النسائية في العالم العربي، فإن هناك شواهد ودلائل تدل على بعض المجتمعات العربية ومناطق في اقاليم تلك البلدان التي ما زالت تنظر الى المرأة على أنها المخلوق المخصص لمتعة الرجل ورفاهيته، او آلة الحفاظ على النوع من خلال الانجاب.

ولذلك قدمت الكاتبة صورة المرأة السلبية في مواجهة ازمة الجنس، تلك الأزمة التي تنشأ في مجتمع تقوم دعائمه على عاتق الرجل وحده ويهمل فيه وجود المرأة على انها عنصر ديناميكي حيوي في تشكيل الحياة الانسانية. وعندما يغيب دور المرأة في تشكيل الثورة الاجتماعية من اجل التقدم الانساني فلا مفر ان تغرق في السلبية ولذلك يقول الرجل للمرأة وهو يجلس في بيتها «يبدو انك تستعزين بهذا الركاب من السلبية فتغرقين فيه..» من قصة (المبادرة) حيث يحاول الرجل دفع المرأة الى تجربة جنسية، ويسمى تردها وخوفها (سلبية) اي أن الرجل لا يريد من المرأة ان تكون

إيجابية الا في المواقف العاطفية التي يختلسها لنفسه من متعة ولذة . ولا يؤمن هذا الرجل بالمرأة الا انها من أجل المتعة فقط . ولأن هذا الرجل يحمل كل خلاصة الفكر المتخلف للمجتمع الذي ينتمي اليه قد تسقط المرأة وتندفع الى التجارب الجنسية في الخفاء حتى وإن كان هذا الرجل هو والد زوج اختها . كما في قصة (امرأة في اناء) حين تحاول هذه المرأة ان تنفي عن نفسها تهمة خيانتها مع زوج اختها ولكن في الحقيقة لم يكن زوج اختها الذي في فراشها بل والد زوج اختها الذي فاجأته ازمة قلبية وهو معها، فاستدعت ابنه (زوج الاخت) لمساعدته، وتظل هذه المرأة مدانة من قبل اختها وزوج اختها، وحائرة ممزقة بتهمة الخيانة، ترقد في اناء ينضح بالانانية والرغبة .

وقد تكون المرأة بريئة من جرائم المجتمع ولكن يقع عليها القهر وتسقط وحيدة وتواجه مصيرا مؤلما حين يعتدي عليها زوج اختها، وتلد في (حمام) المدرسة وفي النهاية تواجه السجن والقاتل الحقيقي طليق بأمر العدالة ليس الا لأنه (الرجل)، فلماذا حين يسقط الرجل والمرأة، تعاقب المرأة وحدها؟ كما جاء في قصة (الجدران تتمزق) . وقد تمتد جريمة المرأة الخائنة لتسقط آثارها على حياة ابنتها البريئة، في قصة (حين تبكي المدن) عندما يشاهد ابن الرجل تلك المرأة تمارس الجنس مع ابيه فيحاول الاعتداء على الطفلة ابنة المرأة الخائنة، فتصبح الطفلة باكية «ارجوك انا لست امي . . » وحين يشتد الكبت والحرمان وعزل المرأة عن تيار الحياة، تتردى المرأة وتنهار روحيا ونفسيا حيث نجد في قصة (صراخ وعينان) احد اشكال العلاقات الجنسية الشاذة بين امرأتين، مما يؤثر على احدهما حين تلتقي بالرجل .

وفي قصة (الطفلة) عن المرأة التي انجبت طفلة من رجل غير زوجها، وتكبر الطفلة وتصبح كابوسا مزعجا، ممزوجا بالشراسة والعنف، فتفكر المرأة ان تتخلص منها، وزوجها لا يدري سر السلوك الشاذ للطفلة، وبذلك تمثل هذه الطفلة الجريمة النكراء التي تظل تؤلم المرأة وتعذبها .

وحين يتقدم العمر بالمرأة، في قصة (الصورة) تشعر بهول الزمن وقد تجاوزت

الخامسة والأربعين فتحاول ان تخون زوجها لتحفظ برجل ما احتياطيها للمتعة، ولكنها تتراجع حين تشاهد وجه امرأة يشبه صورة المرأة التي ارسلها لها ابنها من الخارج وقص لها عن شعوره بالاستياء من شيخوخة تلك المرأة حين كان يمارس معها الجنس، وتفزع هذه المرأة وتتراجع ليس الا لاحساسها بانها مصدر استياء لمن سوف يقبلها عشيقته. وفي قصة (الموت في لحظة البدء) عن المرأة التي لا تبالي بممارسة الجنس مع عشيقها المصاب بالشذوذ فهو يستقبل ايضا من في جنسه، وتقول له «عزوبي ايها الماكر. قبل ليلتين كان ابن (الحجى حمد) يخرج من حظيرتك هذه مسرعا بعض دشداشته» ويرد عليها الرجل قائلا «كنت امازحه فقط... هىء... هىء... هل اريك كيف مازحته» وتمثل المرأة في صورتها السلبية الوجه البشع لزوجة الاب في قصة (لعبة في الليل) حيث تخون زوجة الاب زوجها وتشاهدها الطفلة ابنة الزوج، وفي (الهمسة الملعونة) المرأة التي لا تلقى اهتماما وجدانيا من زوجها، فتخونه ورغم شكوك الزوج في المرأة الا انه يعتقد ان زوجته ليس عندها الوقت لذلك فهي مستغرقة في اعمال البيت وتظل (الهمسة الملعونة) تطارده بان زوجته خائنة ولكنه لا يصدق.

ARCHIVE

ومن خلال هذه الصورة الفنية لموقف المرأة في مواجهة ازمة الجنس، يمكن ان نقرر ان الكاتبة في هذه الصورة للمرأة السلبية وازمة الجنس لم تقترب من (البورنوجرافية) اطلاقا او الادب المكشوف فقد كان عرضها للصورة بما تحتويه من موقف يشيع ايجاءات بإيجاد الصلة بينه وبين الواقع. فكانت الكاتبة تهدف الى انتقاد ورفض هذا الواقع الذي سلب من المرأة كيانها بحيث اصبح هروب المرأة من الرجل (الزوج) الى الرجل (العشيق)، واغلقت ابواب العلم والتجريب والممارسة الحياتية امامها، وفتح المجتمع لها بابا واحدا هو الباب (السري) الذي تخرج منه واليه لتتنفس بحرية وتمارس مشاعرها عن المناخ الذي يستعبدتها. فكانت ليل العثمان توحى بان سقوط المرأة في تلك الصورة لم يكن سقوطاً ميتافيزيقيا او غيبياً ولكنه سقوط حتمي نتيجة موقف المجتمع من المرأة والعزلة التي حاصرتها، وجسدت

صورتها السلبية وازمتها في انتظار قرار واقعها الذي لم يعلن بعد عن موعد عتق رقبتها وتحررها .

صورة المرأة الرومانسية في مواجهة قضية الحب والحرية

برزت صورة المرأة الرومانسية التي تحاول ان تبني فوق الواقع حلما مشبعا بالحب والحرية ، والحلم احد انواع الهروب من آلام هذا الواقع الذي يباعد بينها وبين سعادتها العاطفية واحساسها بدفع مشاعر الحب وانتائها الى رجل ما تبادل له الفرح واللذة والحزن والألم . وظلت المرأة في هذه الصورة تبذل جهدا ضئيلا لتحقيق قدرا متوازنا من العدل الاجتماعي في ان تتمتع بالحب كإنسان ، ولكنها كانت تصدم وتنهار بين حاجتها الى الحب ونظرة المجتمع القائمة على ادانة هذا الحب ورفض تلك العاطفة . والكاتبة ليل العثمان في تصويرها لتلك المرأة الرومانسية تدعو الى اقامة نوع من العلاقة النقية أو (الصحية) بين الرجل والمرأة ، وتدين المجتمع الذي يحطم (حلم) المرأة في ذلك .

والمرأة هي كيان مستقل تسعى الى تحقيق سعادتها بارادتها وحريتها وتلك الارادة الشخصية والحرية الذاتية لن تنالهما المرأة (مجانا) او دون مقابل ، فثمة هناك تضحيات او تنازلات ، ولكن كان على المرأة وحدها ان تقدم تلك التنازلات او التضحيات .

ففي قصة (الاشارة الحمراء) ينهار الحلم الجميل بالحب ، وتتدمر حياة الزوجة البريئة حين يطردها زوجها من حياته لاعتقاده انها خانتته مع اخيه اثناء غيابه ، وتصبح المرأة ضحية لفكر وافق ضحل يرى دائما المرأة في حالة (شك) . وقد تصبح تلك العقبات التي يضعها المجتمع في طريق نمو الحب وازدهاره سببا حادا في ضياع الحب والامل عند المرأة ، ففي قصة (للحب صور) يقف المجتمع والظروف ضد حب هذه المرأة وبعد ان تكون المرأة قد حققت حريتها وارادتها ، يضيع الحب منها ويسافر الرجل الذي احبته ، وعندما يعود بعد سنوات تحاول ان تحيا معه قصة حبها

القديم وكأنها تريد الانتقام من هذا الواقع المرير فتقول «هو الحب الذي عرفه قلبي . . ظل هو الوحيد الذي احبته وحرمتني منه كل الظروف ويوم صار بمقدوري ان اتنفس هواء الحرية» .

وقد تحاول هذه المرأة الرومانسية ان تعيش احلامها في حياة نقية وعلاقات صادقة بين الرجل والمرأة فهي في قصة (مسافرة على جناح الاحلام» تحاول ان تنفض من اعماقها بعض ما ورثته من تعاليم القبيلة ومن ظروف المجتمع بكل تناقضاته ورجعيته، فتحاول جاهدة ان تؤمن بصداقة حبييها مع امرأة اخرى وتقول (هذه الصديقة التي اثارت الاطمئنان في نفسي منذ الوهلة الاولى . . هل اكره ان تنال حقا انسانيا ان يكون لها اصدقاء حتى وان كان حبيبي واحدا منهم . . » ولكن تساورها الظنون فتسافر وراء حبييها حتى تتأكد تماما من نقاء علاقة الصداقة بينهما . ولا شك ان هذه الدرجة الفائقة من الوعي الاجتماعي والنضج العقلي الذي تتمتع به هذه المرأة التي لا تقبل صديقة لحبييها، الا أن هذا هو دعوة في أن تتخلص المرأة من بقايا المجتمع المتخلف في نفسها وتتنصر على الواقع لتحقيق الالتقاء الانساني للمرأة وحققها في الصداقة والحياة الجميلة النقية مع الرجل في وضوح النهار . وما دام هذا المجتمع ما زال ممزقا في اتجاهاته العاطفية، يطارد الحب ويذبحه، فإن على المرأة ان تناضل لتحقيق مكاسبها الاجتماعية، وقد تتمكن المرأة ولكنها احيانا تفشل في ايجاد الوفاق بين حريتها وواقعها الذي تتعامل معه بجرأة، فهذه المرأة في قصة (فضول) نموذج لحالة انفصال بينها وبين اسرتها من جهة، وبينها وبين فكرها من جهة اخرى، فهي هائمة في الشوارع يقتلها الفضول فتبحث عن الرجل لتملأ فراغ حياتها الجوفاء ولا تعرف كيف تمتنع عن ذلك، ومن هنا ندرك مدى أهمية البناء الفكري لعقل المرأة بحيث لا تصبح في يوم ما مجرد عابثة بلا هدف أو قيمة .

وعندما يقترب حلم المرأة بالحب والحياة، لا يتوان المجتمع القاسي في طعن هذا الحب ومصادرة حلم المرأة، لتصبح دائما في حالة (هزيمة) وكل ذلك لانها (عرجاء) فكيف للمرأة أن تمارس علاقة الحب في مجتمع يؤمن بالشكل والاطار مقام

الجوهر والمضمون بحيث يكتب على هذه المرأة ان تعاني الحرمان بسبب تلك (العاهة). وفي قصة (الحشرات) صورة لمحاولات المجتمع القضاء على الحب، وبكل عاداته القديمة البالية ومحاربتة للحب كأنه (حشرات) تحاول أن تنهب ثمار الحب وتحول مزارعه الخضر الى صحراء جرداء، ولكن رغم تلك الحشرات تظل المرأة قادرة على التصدي للفكر المتخلف فهي العاشقة التي لا تتخلى عن حبيبها رغم التهديد والانذار.

وأحياناً يمتزج الموقف في الحب بأحلام المرأة الفقيرة التي تراقب ابنها الذي يبيع للاغنياء اصحاب السيارات الفارهة (العلكة) وفي جهة اخرى امرأة ورجل يتراشقان القبل في الهواء، وتدعو المرأة (الام) لابنها لن يقيه شر هؤلاء الذين ينعمون في الثراء وليس لديهم الوقت الكافي للاحساس بمشاعر وحياة الآخرين. انها لحظات بين الحب والفقر، يتراجع فيها الحب حزينا وتظل دعوات المرأة الحب الكبير نحو الخلاص من عالم مؤلم.

وبذلك احتلت صورة المرأة الرومانسية قدرا من عالم ليلى العثمان القصصي لتعلن من خلاله بان حرية المرأة ووعيها الاجتماعي بدورها وإيمانها بحقوقها في ان تعيش مشاعرها ورغباتها في صدق ونقاء دون تسلط او رقيب او تهديد هما السبيل الوحيد الى تقدم المجتمع وازدهاره والقضاء على هذا الفكر العقيم الذي يعتبر المرأة قطعة موروثة لا صوت، لا كيان لها.

صورة المرأة المتمردة في مواجهة القهر والتخلف الاجتماعي

تقول ليلى العثمان للمرأة.. تمردى.. ارفضى.. تحرري من هذا الاسر.. .
وحينما كانت تقول ذلك قدمت صورة المرأة المتمردة في ثورتها وفي خضوعها، من خلال موقف غير مباشر مغلف برؤية اجتماعية، فالمرأة في تمرداها، كانت متطرفة الى حد الثورة وساكنة الى حد الاستسلام، ففي قصة من (ملفات امرأة) نموذج رائع لهذا التمرد المقرون بالثورة والرفض، وتحاول المرأة ان تزيل كل عائق امامها من اجل

حريتها، حتى ولو أدى ذلك الى القتل . فبعد ان تباع هذه المرأة الى رجل في السبعين من عمره ويدفع ثمنها الف دينار ومائة رأس وعشرين ناقة ولود وهي ابنة العشرين ربيعا وزوجها عاقر، فتراودها فكرة (لماذا لا تجتته) كما يبحث ابوها النخل العاقر . وامام العدالة تصرخ هذه المرأة بانها قتلت، ثارت، رفضت، تمردت على حياة جافة قاحلة .

وفي قصة (القلب ورائحة الخبز المحروق) تتلقى الفتاة الآم الضرب على جسمها لانها احبت والحب عاطفة محرمة . فمن الممكن ان نستشف تمرد المرأة على ان تعيش كائنا منى الحجر بلا احساس او شعور فتحاول هذه المرأة ان تتصدى لواقع مظلم، يرفض ان يضىء امامها الطريق فاذا بها متاع يورث وسلعة تباع وتشتري في انتظار موسم آخر او (الفصل القادم) ربما جاء من يحرقها، فبعد ان يموت زوج هذه المرأة المقهورة، تظل سجنية في منزل اخيه في انتظار بارقة امل جديدة وكأن المرأة ميراث ينتقل من الرجل بعد موته الى اخيه . اليس هذا مبررا قويا للتمرد والثورة والعصيان؟؟ ولقد اعلنتها المرأة في قصة (لا خبر لا) حين اشتبكت مع الواقع المشبع بمفهوم القبيلة، وتحدى كل الظروف في سبيل ان تزوج الرجل الذي تحبه بصدق وتقول (واعلنت عصياني مرة وثلاثا وعشرا) (لا لن اتزوج من تختار وسأبحث عن رجل آخر) . . وتنصر المرأة بنورتها على اهلها وترفض سيطرة وسلطة الاب الذي يريد ان يزوجها باختياره ويصادر رغباتها ومشاعرها .

ونتيجة هذه الحياة الشاقة في عالم القهر الرهيب، تصاب المرأة (بالورم) في حلقها كلما حاولت ان تلفظ احدى عبارات الحب او تعبر عن نفسها وتصاب بالعجز التام وما هذه (الأورام) الا احدى رموز الصراع الذي تعانیه المرأة للتعبير عن ذاتها وانسانيتها، ولكن العالم حول المرأة لا يرحم فهذه (لحظات آخر الليل) ونساء وفتيات يذهبن ضحايا لطريقة (ام فاضل) في الاجهاض . فهذه المرأة (ام فاضل) مقصلة الاعداء لهؤلاء العذارى اللاتي فقدن شرفهن اغتصابا او خداعا وليس هناك من يأخذ بيد المرأة من هذا الواقع الظالم . وقد يحدث احيانا ان يتم التقاء الحب النقي بين المرأة

وحبيبها فلا يتقاعس الحبيب عن فعل المعجزات لسعادة حبيبته وان أدى ذلك الى جريمة قتل ، ففي قصة (الملص) تشكو الفتاة التي تعيش مع زوجة اخيها الى حبيبها ما تعانيه فيقوم الحبيب بقتل زوجة الاخ التي تمارس الاضطهاد على حبيبته . ويصبح خلاص المرأة من قهر زوجها الاخ بالجرمة ، بالمواجهة الحادة .

ولقد تعددت اشكال القهر في (زوجة الاب) و(زوجة الاخ) فكانت تلك رموز دقيقة للمجتمع الكبير والمعاناة التي تدفع المرأة دائما الى التمرد والغضب او الهروب والاستسلام . . كما في قصة (ملكة الاشواك) عن المرأة المضطهدة وتهرب من عالم القمع والتقاليد القديمة وفضاظة الرجال انه عالم كئيب لا يقيم اعتبارا للمرأة ومشاعرها وكيانها . وقد يصل الامر بالمرأة الى ان تجوع في منزل اخيها لأن زوجته تحرمها من الطعام فلا تجد غير ققطتها تشكو لها مواجعها وتذهب مثلها الى المطبخ تبحث عن بقايا الطعام في قصة (الماء) . وقد يكون الظلم نوعا من تعرية الذات حين تحقق الطفلة العدل الاجتماعي بثورتها ضد قسوة امها مع الخادمة حتى ترضخ الام لرغبة ابتها في ان تنام الخادمة معها ولذلك فإن قصة (طفولتي الاخرى) هي اقرب الى طفولة الكاتبة حين تكشف عن بوادر التمرد الذي نبئت جذوره في اعماقها منذ الطفولة ولذلك لا يمكن ان نغفل بان حركة التمرد التي تدعو اليها الكاتبة تواكب حركة المجتمع ومتناقضاته مع المبادئ والقيم .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وقد تحمست ليلي العثمان لهذا الواقع الذي تعيشه وقدمته في اطارها الفني الرشيق بصراحة امرأة تبحث عن عالم افضل اشراقا ، اكثر عدلا ، عالم يقيم روح المساواة بين الرجل والمرأة واذا كان هذا العالم لن يتغير ، فالرفض والتمرد كانا بعض سمات تلك القصص القصيرة .

صورة المرأة الباحثة عن كيان في مواجهة الواقع المتغير

ان التغيرات الاقتصادية التي طرأت على الكويت بعد ظهور (النفط) قد اعقبها تفكك في المجتمع القبلي البسيط الذي كان يعتمد على البحر وتجارة اللؤلؤ وتحوله الى مجتمع حديث معقد قائم على احدث ما توصلت اليه المدنية الحديثة من تكنولوجيا

علمية ومخترعات، وكذلك قيام المجتمع الجديد على هيمنة اصحاب رؤوس الاموال والانفتاح على الغرب، ساعدت كل هذه العوامل على خروج المرأة الى العمل وفتح مجالات التعليم والعمل امامها، وان كانت خطوات المرأة في اول الامر وثيدة الا انها سرعان ما استقرت في الاتجاه نحو التحرر من الجهل والخرافات والتقاليد القديمة، ولم تعد المرأة ذلك الكائن المسالم لقدره، ينتظر في البيت عودة الرجل، وانما الان فهي سيدة عصرية تحاول تقليد نموذج المرأة الغربية بقدر من الحذر والحيطه، وتشارك في الجمعيات النسائية وتبدي آراءها في المشكلات العامة، ولكن هل تغيرت المرأة حقاً بما يتساوى مع التغيرات الجديدة؟

ان ليلي العثمان تثير هذه القضية حين ترى المرأة وقد فقدت مضمونها العميق الذي يحتوي الحب الصادق وافسدها الثراء والدعة والعالم المخملي وابتعدت عن واقعها العريق الذي يتمثل في كفاح الاجداد مع البحر وصراهم مع الموت من اجل البقاء وطلب الرزق، فهي امراة يتركها الرجل على الشاطئ وحيدة، وتنزل البحر لتسبح وتفقد خاتمها فتحاول البحث عن هذا الخاتم الثمين واثناء محاولات البحث في اعماق البحر تشاهد بقايا اذرع وسيقان واشياء الغواصين الاجداد الذين كانوا يموتون غرقاً اثناء صيد اللؤلؤ، وتدرك مدى المعاناة والصعاب والمخاطر التي عاشها الاجداد فتشعر بالحجل من نفسها وتذكر ان هذا العمر الجديد انما هو عصر خائن للبحر والمجد والتراث فالبحر لم يعد في نظر الجيل الجديد رمز العطاء كما كان في الماضي ولكنه الان مكان للمتعة يقصده الجميع للاسترخاء على رماله بلا مبالاة، فتشعر المرأة انها فقدت انتمائها للواقع الجديد وترى انه عدوان على ما قدمه السلف من كفاح في سبيل استمرارية الحياة. وهنا في تلك القصة (رحلة السواعد السمراء) تكون ليلي العثمان قد عبرت عن حنينها الدائم الى الماضي الجميل. فهي تعطف على هذا الماضي وتحن الى التراث الشعبي البسيط من بيوت طينية دافئة، والتعاون بين الناس والغناء في الافراح والموالد واعراس الطهارة وليالي رمضان وحكايات الجارة والجددة، انها صورة «للماضي الجميل» الذي تعشقه الكاتبة، فتقول «اقارن بين ذاك الزمن وبين اليوم بين المرأة التي جبلت على الصبر والاحتمال والتضحية وبين امراة

اليوم التي لا تحتمل حتى صراخ اطفالها . . » ولعل قصة (الطاسة) قد عبرت عن تلك المعاناة التي تواجهها المرأة مع البحر حيث كانت هذه المرأة من الحكمة والصبر والقدرة على الانتظار وتهيئة مناخها النفسي لاستقبال المفاجآت والكوارث والتغلب على صعوبة الايام والزمن، فيكون صراع هذه المرأة غير مباشر مع الطبيعة والقدر، و(الطاسة) هنا رمز لكل ما هو ثمين وابتلعه البحر، فالبحر تحمل امواجه الطاسة الذهب ويبلعها كما ابتلع الرجال من قبل، وتظل الام وبناتها والجددة واقفات يحملن في حزن وغضب امام هذا البحر وامواجه العاتية التي لا ترحم وتظل المرأة صابرة على الكوارث والمفاجآت .

ولأن الواقع الجديد هو عالم المال والتجارة والكمبيوتر، عالم الالة التي تسحق المشاعر، فقد تبدل الموقف حيث يقوم بدور البحر في ابتلاع كل شيء، رجال الاعمال ذوي السلطة والنفوذ والمال حيث يتلعون رؤوس الاموال الصغيرة، انه منطلق البحر، الاسماك الصغيرة تبلعها الحيتان، وقد تكون المرأة هي ال (طعم) لجذب الاسماك وعقد الصفقات، فهذه المرأة يفرض عليها زوجها نوع من العلاقات الفاسدة ليحقق الصفقات التجارية ولكن المرأة ترفض هذا (الثوب الاخر) ترفض السقوط وان تكون سلعة تباع او (طعما) لاصطياد رجال الاعمال ليمتلىء البنك بالاموال لزوجها .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وتفشل المرأة في ان تجد لها مكانا وكيانا انسانيا، فما هي الا احدى الوسائل تدور في آلة كبرى تزق اعمالها وتنال من كبريائها وشرفها، وتظل هذه المرأة ضائعة في العالم الجديد فإذا حاولت ان تعشق عشقا نقيًا طاهرا وبناء حياة مع فارسها الموعود، طعنوها من الخلف، انها (هزيمة) المرأة في عالم يفتقد الى القيم الانسانية، ومجتمع يولي اهتماما لكل لما هو يلمع ويبرق، واذا كان هذا الواقع الجديد قد جعل من المرأة مجرد (بقعة) على صدر الرجل، يزيلها وقتما يشاء، فالمرأة ثور وقد تحفق محاولاتها لابداع شكل جديد يتحدى الصعاب ويمكنه ان يتكيف مع الواقع الجديد المرير ويتجسد الاحساس بهول الموقف ويتضخم الشعور بالضياع والبحث عن كيان ولا سيما اذا كان المجتمع الجديد قد غلبت عليه الفردية وصار الانسان (امرأة/رجل) تائها في

بحر بلا قرار فلا مفر من الاستسلام لهذا الموج الهادر او الهروب ، فنجد في قصة (التمثال) امرأة ابدعت تمثالا رائعا وفي النهاية قام التمثال بخنق المرأة المبدعة ، والتمثال هنا يشير الى هذا الواقع الذي يتخذ موقف الضد من المرأة فرغم أن المرأة تساهم وتبدع وتعطي الا ان هذا الابداع يغتال المبدع . إنها قصة رمزية تفجر طاقات المرأة من احاسيس وفن ، فقد يفوق الابداع ما صاحبه الى الخلاص من مبدعه .

وبذلك يمكن ان نقرر بان ليلي العثمان قد صورت المرأة في شقائها وعذابها مع الواقع المتغير فهي تواجه تحولاً سريعاً في العلاقات بين الافراد وفقدت المرأة كيانها في هذا البحر الغريق ولا سيما ان تدهور هذا الواقع يساهم فيه (الرجل) بنصيب وافر من شقاء المرأة . فأين يذهب هذا المخلوق الرقيق الذي تأسره الكلمة العذبة وتسعده زهرة جميلة في عصر كل ما فيه (صناعي) وغير طبيعي حتى اعماق الافراد وعواطفهم .

ونخشى ان نقول ان ليلي العثمان ترفض هذا الواقع ولكنها ترفض سلبياته حين يصبح المال اغلى من الانسان والصفقات التجارية اهم من الحب والمشاعر النبيلة وحين تصادر القيم والاخلاقيات من اجل المناصب والمراكز القيادية ، وحين تصير المرأة (ورقة مالية) يضعها الرجل على طاولة المزايدة والقمار ليزيد رصيده في البنوك .

صورة المرأة الرمز للوطن في مواجهة الغزو الخارجي

تطورت (صورة) المرأة ، فلم تعد امرأة رومانسية تبحث عن رجل يحقق لها الاحلام ، أو امرأة حائرة في البحث عن كيان ، ولم تعد تلك المرأة التي تستنزف طاقاتها الابداعية والعقلية والعاطفية في صراع لا يجدي مع بيئة ما زالت تعاني من آثار القبيلة . ان المرأة تتجاوز ذاتها وتتفوق على واقعها الصعب لتصبح هي الوطن ، فيكون هناك امتزاجا وتوحدا بين صورة المرأة الشاملة والوطن الذي تحيط به الاخطار نتيجة انفتاحه على العالم وانتمائه اقتصاديا ، فأصبح الوطن - عامدا او دون قصد - مشاركا في عمق الاحداث السياسية الكبرى ، ولأنه مصدر مادي هام فقد يغري هذا المأجورين والخونة بالتسلل اليه سرا وممارسة طموحهم واطماعهم .

ففي قصة (الجنية) تخرج الجنية من البحر وتصرخ في الانسان الخليجي ان يستيقظ وتحاول ان تعطيه سلاحا ولكنه لا يصدق ويغفو مرة اخرى غير معتقد ان النار قريبة منه والخطر قادم . وتعود نفس الفكرة تتردد في قصة (النمل الاشقر) حيث ترصد الواقع السياسي في صورة بسيطة بحكاية من الحكايات القديمة عن النمل القادم يلتهم كل ما امامه والصورة ان كانت مغلفة بالرمز فهي تعبر بوضوح عن قلق المرأة وخوفها على الوطن - وطنها - من الاغراب والاعداء . وفي قصة (نشاط تجسسي) تعود نفس الفكرة بان بعض الذين يأتون عبر البحر ويتسربون الى الوطن لا يقصدون العمل فقط بل أهداف خفية ومريبة . وفي قصة (حاجز النار) تقف المرأة في المجتمع العربي لا تشغلها قضية الجنس او المساواة مع الرجل او التعبير عن مشاعرها ولكنها تتجاوز هذه القضايا وتشغلها قضية الانسان العربي الذي يهان في مطارات بعض الدول ويشعر بالاذلال امام البيروقراطية العربية التي لا ترى في هذا الانسان الا انه اداة جرمية ودليل اتهم وتغفل عن كونه انسانا، وتتأزم المرأة وتدين هذا الموقف حيث تقول «نحن امة واحدة . . فلتتكسر كل الحواجز، افتحوا لنا الطريق» .

واذا كانت هذه الاتجاهات قد تميزت بالوطنية، فهناك اتجاهات قومية ونضالية ايضا وهي قضية فلسطين، ففي (بيت من الذاكرة) و(الرحيل) حملت تلك القصص حلم المرأة الفلسطينية بالعودة الى الوطن، وحين تكتب ليل العثمان عن القضية الفلسطينية فهي لا تكتب من الفراغ او عن ما سمعته ولكن عن معاشة حقيقية لتلك المأساة لانها قد اصبحت تعيش في واقع اسرة فلسطينية .

ولا يمكن ان نغفل قصة (زهرة تدخل الحي) التي تعد تجسيدا حيا للأرض والوطن -، فالمرأة تعلن عن صحتها وهي تستهض القوى الوطنية للتصدي للغزو القادم عبر البحر وان كانت هذه القوى الوطنية تصاب بالاحباط والتقايس احيانا الا ان صورة المرأة الوطن تظل رمزا للصحة وهي تحاول ايقاظ ابناء الوطن، ففي نهاية القصة تطلق المرأة وهي شخصية (ام محمد) صرخة تحذير قائلة :

«انتم ابناء حيي . اهلي . اعرفكم فكونوا حذرين اغلقوا البيوت دون كل غريب واحضنوا البحر الذي من مائه تشربون». وبذلك تتميز المرأة بالوعي السياسي الكامل والقادر على التنبؤ بالحدث والخطر، ففي الصرخة السابقة دعوة الى الجذور وعودة الى المنبع، الى الاصل، الى تراث الاجداد النابض بالعزيمة والاباء والعطاء، لينهض ابناء الوطن محتضنون هذا التراث والوطن ويحمون كفاح طويل عاشه الاجداد لبناء الحاضر الراهن ، وتكون (زهرة) هي الغزو الذي جاء عبر البحر واستوطن البيوت والارض ولكن تحاول المرأة الرمز للوطن مواجهة (زهرة) الغزو الخارجي .

وهكذا أصبحت المرأة صورة للوطن، والوطن هو القضية الاساسية، فقد ارتبطت بالاحداث السياسية وتفاعلت معها لتحدد موقفا وطنيا وقوميا بوعي كامل قادر على جلاء الحقيقة في ضوء المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع الخليجي والعربي . واذا كانت (الكاتبة) قد جعلت (زهرة) تنتصر على اهل الحي وتستولي على البيوت هي واهلها، فهذا لا ينفي ان المرأة الوطن ظلت تقاوم وتصرخ وتبكي وتحذر وتدفع ابناء الوطن للتحرك والثورة.

ولذلك نرى ان (ليلي العثمان) لا ترضى عن ثقافة المرأة المعاصرة تلك الثقافة الهشة التي قوامها وسائل الاعلام والاقلام والاعلانات ، فتغرق المرأة في هذه الحياة الضحلة . وتبتعد عن التعمق في واقعها ووطنها والمعرفة الحققة . ولذلك ارادت (الكاتبة) ان تصدم المرأة وتشغلها من موقفها هذا الرديء لتنهض وتقاوم كل المحاولات التي تهدف الى ايقافها وشغلها بالثقافات الاستهلاكية الترفيحية، لتعرقل حريتها الاجتماعية ونضالها السياسي .





المراة

... وأبدية الصراع
فني روائية

آلهة من طين

بمّلم: نادر السباعي

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إذا كانت عشتار رمز الألوهية الأنثى للحضارات القديمة ، تقدر على الحب وتحركها الغيرة على المحبوب ، فتندفع للانتقام ، فإن عشتار الحديثة في رواية سعيد سالم هي المرأة التي تقدر على ذلك أيضاً ، وكأنما زمن المرأة مسيرة لا تتغير .

« آلهة من طين » نص لعالم متخيل ، غني بدلالاته ، وشخصياته ولا نريد أن نذهب في عقد مقارنة له مع العالم الواقعي الذي أنجبه ، وذلك لأن النص بفضائه الواسع ينهض من خلال الممارسة ، ويشد إليه مختلف عناصر الرواية بإحكام واتساق ، حتى ليبدو المتخيل فيه ، هو الواقع ، والواقع صورة يستأنس بها الكاتب في بناء

* (آلهة من طين) رواية سعيد سالم / منشورات دار الجليل بدمشق عام ١٩٨٦ .

انساقفة . وهذه قدرة إيهام لا يقدر عليها إلا كاتب عجنته الخبرة والتجربة . فالواقع هنا هو واقع الرواية وبهذا يضمن النص استقلاليته ، وتمايزه ، فيبتعد عن منطق الحياة اليومية كما يبتعد عن المؤلف ، ليذهب بنفسه وبالقارئ معه نحو عالم يبني نفسه ويعطي منطقته الفني الخاص .

١ - بنية الخطاب والفعل الروائي :

إن بنية الخطاب في هذه الرواية ، تقوم على بنية خلفية تشف عنها بنية الثقافة للمجتمع الذي تنتمي إليه . ويمكننا تكثيفها في مقولة هي : « الهوى يعمي البصيرة . » من هذه المقولة وربما من غيرها مثلها يصوغ سعيد سالم الفعل الروائي ، ويرسم له نموذجين متضخمين من الرجال ، يضعهما أمام المرأة ، أو أمام ما شاء أن يسميه « آلهة من طين » .

* - ناشد غرابة : الكاتب المشهور الذي ينكفيء إلى الماضي ، فتصطخب أعماقه ويحمل الراهن : بيته ، زوجته ، وأولاده ، ينكفيء ليعايش سامية ، الحبيبة الراحلة ، والمتوقدة في الذاكرة .

* - الشيخ عبد العاطي البسيوني : الواعظ الشاب المتألق ، والذي سحر الناس ببيانه في مسجد الحي ، والذي يخفي في أعماقه هو الآخر كل حضور الماضي وتناقضاته . يتعرض البطلان لامتحانات الحياة القاسية ، وقبل أن ينحسر الفعل الروائي عن نهايته ، يعود البطلان ومعهما (آلهة من طين) إلى صوابهما وبالتالي إلى بشريتهما .

غير أننا مع هاتين الشخصيتين ، نقف إزاء لغتين مختلفتين . لغة الأدب ، ولغة الدين ، لغة الأدب وتبرز من خلال شخصية ناشد غرابة ، ولغة الدين يمثلها الشيخ عبد العاطي . والسؤال الذي يمكن أن نطرحه هو : هل يتم الصدام بين اللغتين ؟

في الواقع لا تطرح الرواية مثل هذا السؤال ولا الاجابة عنه كما يمكن للمرء أن يتوقع بسهولة . ذلك لأن اللغة الأدبية هي (التخييل) ، واللغة الدينية هي (الغيب) ،

وفي هذا كما نعتقد نقطة التقاء لا نقطة اصطدام ، تنعقد في كل مفصل من مفاصل الفعل الروائي . وإن لم يكن هناك لقاء جلي على مستوى الفكر ، إلا أنه سرعان ما يتحقق التصالح أيضاً أو لنقل المهادنة كما يظهر ذلك اللقاء الأول بين الشخصيتين . ويظهر ذلك جلياً على مستوى القول حينما يجمع الشيخ عبدالعاطي في جملة واحدة نزوع الأدب وتطلع الدين ، وذلك حين يقول مخاطباً ناشد غرابية : « الفن في ذروته جمال ، والله جميل » . هذا اللقاء على مستوى الخطاب ، يتبعه لقاء على مستوى النفس ، اذ تحتفي دواعي التصادم ، أو تؤجل ريثما تكتمل الأسباب لتتمحور حول شخصية « سميرة النجعاوي » أي عندما يحفر الحب مجراه ، في بادئ الأمر بينها وبين الشيخ عبد العاطي ، ليتج بعد ذلك بواد صراع ذكوري يكشف عنه النص من خلال تناميهِ .

٢ - مقارنة المتخيل في أسماء الشخصيات :

يتضمن النص أربع شخصيات رئيسة ، تتوزع أقسام الرواية : ناشد غرابية ، عبدالعاطي البسيوني ، سميرة ، بشرى . ويمكن أن تضاف إليها شخصية غائبة ، هي شخصية « سامية » . أمّا لا تمتلك حضوراً جسدياً في النص ، ولكنها بالرغم من ذلك ماثلة في ذهن ناشد غرابية .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

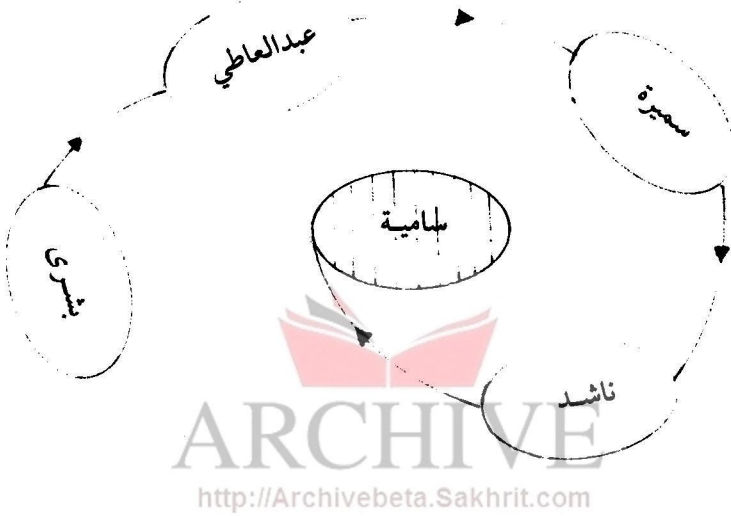
قد نلاحظ في الشخصيات الأربع الرئيسة ، توازناً بين الذكورة والأنوثة ، ولذا يمكننا التركيز على العلاقات الثنائية بين هذه الأزواج ، ونستطيع أن نختار مجالات التوزيع التي يندرج تحتها كل نوع من أنواع وأشكال الصراع ، وبموجب هذا التوزيع يكون ترتيب شخصيات الرواية على الشكل التالي :

الزوج ناشد غرابية ← عبد العاطي البسيوني
الزوجة سميرة → بشرى

٣ - نسق الشخصيات :

إن الثنائية التي برزت فيها الشخصيات لا تلبث أن تزول لتحل محلها علاقة

ارتباط بدل أن تكون علاقة تضاد وذلك لأن الحركة في هذا النص تدفع بها لتغيير
المواقف . وعلى هذا ، يمكننا أن ننظر إلى الشخصيات وقد دخلت في نسق جديد يتماثل
مع النسق الذي اتخذته الأحداث لنفسها داخل النص ، ونستطيع تصوير هذا الأمر
بالشكل الاهليلجي التالي :



١ - بشرى وعبدالعاطي :

تسعى بشرى خلف زوجها عبدالعاطي ، محاولة انقاذ العلاقة الزوجية المنهارة ،
وتتوسل بتضحياتها للحفاظ على الزوج .

٢ - عبدالعاطي وسميرة :

تنعقد علاقة حب بينهما ، وتتأجج رغبة جنسية محمومة في لحظة اختلاثهما وغياب
رقابة المجتمع ، ولكن الوازع الديني يتدخل في اللحظة المناسبة ، ويحيط على قلب
عبدالعاطي الذي يرجىء تلبية الرغبة ، لتمارس بطريقة شرعية .

٣ - سميرة وناشد :

العلاقة الزوجية هنا ، منهرة وفي طريقها إلى الدمار ، يتعمق الشرخ في القول العاطفي ، ثم ينقطع الفعل الجنسي ليتأصل النفور وتعمق الجفوة .

٤ - ناشد وسامية :

يعيش ناشد غرابة حالة انكفاء نحو الماضي وهذا ما يشير إليه السهم فيدل بذلك على الغائب الحاضر في ذهنه ، ونقصد صورة الحبيبة «سامية» حيث تناوشه ، وتعيش ضمن عاطفته وتدفعه نحو اهمال الراهن والتخلي عن واقعه الأسري منفلتا من مسؤولية الأسرة .

٤ - حركة اللغة في الفعل الروائي :

بعد أن رصدنا نسق الشخصيات من خلال تتبعنا لحركتها ، نريد أن نتبع اللغة من خلال حركة الفعل الروائي أيضاً .

إن أول ما نستطيع أن نقف عليه ، في هذه اللغة هو خطاب الحب والكراهة ، وذلك لأنه يشكل آلية الحركة ويدفع بالفعل الروائي إلى ذروته .

* - محور الحب :

بشرى تحب زوجها عبد العاطي ، وتحاول تصحيح العلاقة المنهارة في الوقت الذي تكتشف حالة العشق التي تمت بين زوجها ومريدته سميرة . كما أن ناشد غرابة يتوسل بذبول عشقه من سامية ، الحبيبة ، الراحلة التي تعيش في الذاكرة .

* - محور الكراهة :

يكفي أن تأتي على مشهد واحد من مشاهد الرواية لنرى فيه مفتاح هذا المحور . ناشد غرابة يحدق في وجه سميرة ، ويتأمل بسمعه مخارج ألفاظها ثم يتساءل «أهو

الكره ؟ » ويذهب بعد ذلك إلى استقراء أفكارها فيقول : «سميرة تقارن بيني وبين هذا الأستاذ الجليل ، ولكن الأجراس تدق .. بعنف تدق .. بالحاح تدق !» .
حول هذين المحورين ، ينمو كما أشرنا الفعل الروائي كله .

٥ - إعادة ترتيب النص من جديد :

ينعكس النص على نفسه ، ليعيد من جديد ترتيب الأشخاص وفق النسق الذي انطلقت منه الرواية في بدايتها . فبعد أن تم التنامي ، بإتجاه يقود إلى تحطيم العلاقة بين ثنائيات الزوج والزوجة ، نرى أن بنية الخطاب تخبر عن حدث معاكس ، يتخلخل نتيجة له التوزيع الذي أجريناه بناء على ثنائية العلاقات .

* - كان ناشد غرابة يقول : « على عينيك غشاوة ياسميرة ينبغي أن تزول . أفيقي أيتها العمياء . سحرك هذا الولد أزرق العينين لو طلقتك لن يتزوجك فماذا يكون مصيرك بعد أن تضحي بي وبأولادك ؟ » .

ثم انتهى إلى اعطائها ما تريد ، أي طلقها شفاهياً ، نعي طلقها طلاقاً غير رسمي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تأخذ سميرة إذن حريتها ، وتذهب نحو اجراء اختبار لوعده كان قد قطعه لها عبد العاطي . هنا تجد نفسها أمام محب متردد وغير قادر على الايفاء بوعده . ربما لأنه لم يستطع أن يتخذ قراره ! تعود سميرة إلى بيتها ، لتستعيد موقعها وهي تقول : « اللعنة على الحب والكراهية فالاسمان متشابهان تماما ، ومادامت الأمور تجري على هذا النحو فإن كل الأشياء تبدو متشابهة » .

* - قدمت بشرى تضحيات عديدة تجاه زوجها « بكل غريزة الأنثى في الحفاظ على ذكرها استماتت في التشبث بعبد العاطي » . كان ذلك الاصرار نابغاً من القلب تذكية بروح التحدي والرغبة في الانتصار . الحرب لم تعد بين ناشد وعبد العاطي ، وإنما تحولت بجحيمها إلى حرب بينها وبين سميرة . قالت بشرى في أشد لحظاتها

ضراوة : « أنا بشرى . . وهي سميرة . . أنا زوجة عبد العاطي البسيوني الرجل الذي لم يعد يعرف ما يريد وهي زوجة ناشد غرابة » .

ظل عبد العاطي في حيرته يائسا من جدوى الحياة ، يعذبه الاختيار ، ولا يحب اتخاذ القرارات .

وكان يقول في نفسه : « لن تتزوج من سميرة . ولن تطلق بشرى . ولن تنسى سميرة . ولن تحب بشرى » .

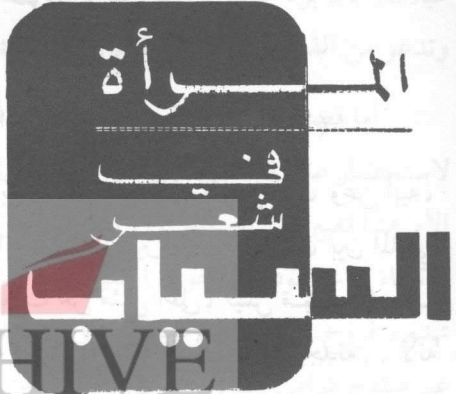
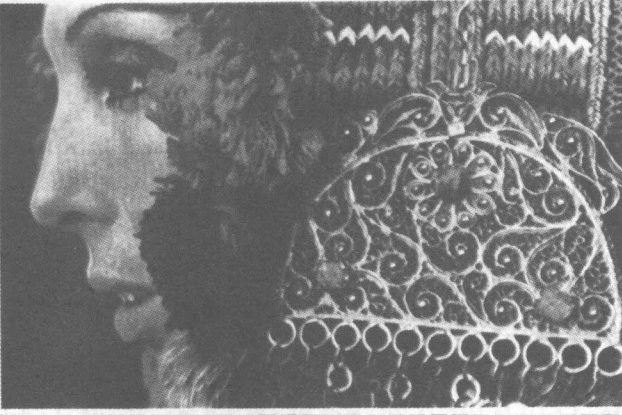
مصالحة تهيمن على حال تلك الأسرة .

تنتهي الرواية بإعادة التوزيع الأول إلى نصابه ، ولكن وفق تعاقد جديد بنته تجربة الشخصيات . نلاحظ كل زوجة تنجذب لزوجها . وهنا ينغلق الفعل الروائي على هذا النسق الذي يمكن أن نتصوره على الشكل التالي :



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>





<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فتيس كاظم الجبناي

- ١ -

المرأة في شعر بدر شاكر السياب لها جذورها الأولى المougلة في أعماق قصيدته، فهي تبدأ من الولادة، من الأم التي توفيت وتزوج أبوه امرأة غيرها، فتكفلته جدته في الرعاية والتربية والعطف. . . والتي توفيت هي الأخرى فقال عن هذه الحادثة في رسالة إلى خالد الشواف (البصرة/ ٢٣/ ١١/ ١٩٤٢): «حرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع. . . ولكنني لم أحرم من صدر يضميني ويحنو علي ولكنني لم أحرم جدي. . .»

ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب، ولكنني لم أنل منه شيئاً ولم أعرفه.. وما حاجتي إلى الحب مادام هناك قلب لجدي يخفق بحبي.. أفيرضى الزمن العاتي.. أيرضى القضاء أن تموت جدي - أواخر هذا الصيف -؟.. فحزمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو علي.. أشقى من ضمت الأرض..»^(١). وهذا الاحساس بالخيبة والمأساة والوحدة والحصار دفعة مبكراً إلى كتابة قصيدة (رثاء جدي) وذلك في (٤٢/٩/٩) والتي يقول فيها:

فقد الأم الحنون فأنستني مصاب الأم الرؤوم

الحنون (١٠٢/٢)

ثم يقول :

جدي من أبث بعدك شكواي، طواني الأسى وقل معيني (١٠٤/٢)

لقد «كانت مأساة بدر تكمن في غربته... غربته الأبدية عن أمه، وعن أبيه، وعن جدته. وكان يعيش في مرحلة اشتد الصدام فيها بين القيم والواقع، بين الماضي والحاضر. وكان هذا كله، يجعله دائماً يبحث عن مثل أعلى، ليس موجوداً. انه يرفض أن يقبل الواقعي، لأنه مؤلم.. لأنه الموت، لأنه فراق أمه وأبيه وجدته.. لأنه خيانة وغدر وبؤس» (١/خ).

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن المتتبع لانسياب حركة الزمن في شعره يجد أن ذكره لأمه لم يبدأ بشكل واضح ومكثف في قصائده المبكرة. وإنما جاء في شعره اللاحق بعد توضيح أبعاد تجربته الشعرية وبعد اشتداد وطأة الألم عليه، مما يفسر حالة جديدة لدى الشاعر، في كونها كانت لديه مرفأ الخلاص والعودة إلى النقاء.. وإلى الماضي.. إلى جيکور.. وإن استحضاره لصورة الأم جاء جنباً إلى جنب مع آلام حرمان الماضي وبؤس الأمس ومعاناة اليوم فكان استثارة لأعماقه المتعبة المكبوتة تحت ظل جوانب الحياة المتعددة. فأول قصيدة جرى فيها ذكر الأم هي (في السوق القديم) المؤرخة في (١٩٤٨/١١/٣) وفيها يتذكر لعنات أمه وهي تبكي :

لك أنت - أسمعها؛ واسمعهم ورائي يلعنون

هذا الغرام. أكاد أسمع أيها الحلم الحبيب
لعنات أُمِّي وهي تبكي. أيها الرجل الغريب (٢٧/١)

في قصيدة (الأم والطفلة الضائعة) المؤرخة في (١٩٦١/١٠/٦) يتذكر عطش أمه، وهو يتذكر طفولته البائسة، وحرمانه من أحضان الأم الدافئة. إن محنة الإنسان في حياته تدفعه إلى تتبع تاريخ مأساته من جذورها حينما يقول: «عطشى أنت يا أُمِّي؟» (١٥٤/١). لأن الطفل لا ينام إلا في حجر أمه كما يقول في قصيدة (سهر)، كما يتذكر أمه في قصيدة (نداء الموت) إبان تذكره لابنه غيلان:
غيلان، لأن برد الردى في عروقها يتسلل:
وتدعو من القبر أُمِّي «بني احتضني فبرد الردى في عروقي» (٢٣٦/١).

أما قصيدة (الباب تقرعه الرياح)، المؤرخة في (١٩٦٣/٣/١٣) فانها محاولة لاستحضار صورة الأم وحنانها الى ابنها حينما تتبع أخباره وتتفقد أحواله. إن صورة الأم هنا تعبير عن العودة إلى الجذور. إلى البداية والمنعطفات الأولى وجواهر الأشياء، انها عودة إلى جوهر الحقيقة في التفاعل مع الحياة والوجود لاعادة ترميم ما تهدم، فروح الأم يهزها الحب العميق حب الأمومة فتسأل عن ابنها. . والابن ينطلق عبر منلوج درامي يجاور أمه التي رحلت عن اطفالها، فالتمسك بالاطياف والأرواح هو تمسك بالأحلام وانطلاق في ركابها من أجل الخلاص من شبح المرض الذي يراوده وهو ذاهب إلى لندن لغرض الاستشفاء. . إنه يبحث عن الخلاص من خلال التمسك باهدام الوهم، أو من خلال التمسك بجناحي طائر مسحور ينتشله من مأزقه:

هي روح أُمِّي هزها الحب العميق،

حب الأمومة فهي تبكي:

«آه يا ولدي البعيد عن الديار!

ويلاه: كيف تعود وحدك، ولا دليل ولا رفيق؟»

أماه، ليتك لم تغيبني خلف سور من حجار

إلى أن يقول:

الباب تفرعه الرياح لعل روحاً منك زار
هذا الغريب!! هو ابنك السهران يحرقه الحنين

أماه ليتك ترجعين (٦١٦/١)

وفي قصيدة (جيكورامي) المؤرخة في (١٩٦٣/٢/٥) يجعل من قريته جيكور
أما له، أي تقترن عودته إلى الجذور بالعودة إلى أحضان الأم والطفولة، وإلى التقاء
والبراءة والصدق:

تلك أُمي، وإن اجنّها كسيحاً
لائثاً أزهارها والماء فيها والترابا
ويقول في قصيدة (خيالك) المؤرخة في (١٩٤٤/١/٣١):
أبي... منه قد جردتني النساء

وامي... طواها الردى المعجل (١٥١/٢)

وفي قصيدة (المعول الحجري) يصرخ متسائلاً عن أبيه وأمه وجده الذين كتبوا
أسماءهم على الماء مودعاً الدنيا وغير راغب حتى بكتابة اسمه على الماء، لأن كل شيء
إلى زوال، ولأن الحياة صارت لديه ليس سوى سجن وخوف وعناء ومرض وآلام
وحرمان... لأنه فقد حنان الأم مبكراً وتزوج أبوه فيظل في كنف جدته يبحث عمن
يعوضه عن حنان الأم فلاذ بالمرأة يبحث عنها.

- ٢ -

في حياة بدر سبع نساء كما ذكر في إحدى قصائده وهي (وفيقة، هالة، لميعة،
ناهدة، لبيبة [أو لباب]، لمياء، أليس). إضافة إلى أسماء لنساء أخريات هن من
صميم الوهم مثل (ليلي، نادرة، سلوى) كان الشاعر يردد أسماءهن في شعره ليتلمس
من خلاهن عواطفه الجياشة... فظل يتوق إلى حبهن له، لكنهن كن يشفقن عليه:

وما من عادي نكران ماضي الذي كانا
ولكن... كل من أحبيت قبلك ما أحبوني

ولا عطفوا علي، عشقت سبعا كن أحيانا
ترف شعورهن علي، تحملني إلى الصين.

إنه يذكر (لبية) في قصيدة (خيالك) المؤرخة في (١٩٤٤/١/٣١) ويدعوها
بذات المندبل الأحمر، كما يهدي إليها قصيدة (اغرودة) المؤرخة في (١٩٤٤/٣/١٩)
وفي القصائد (ثورة الأهله، اراها غداً، صائده) يدعوها (لباب). وفي قصيدة (إلى
حسناء) يرخم الاسم فيدعوها (لييب). . وقد قال عنها في مقدمة قصيدة (ثورة
الاهله) بانها تكبره بسبع سنين. أما (هالة) فإنها لا تختلف في مؤثرات حبها وبواعثه
وظروفه عن (وفيقه) التي شكلت ظاهرة خاصة في شعر السياب، وقيل أن اسمها
(هولة) فأثر الشاعر منح اسمها إيقاعاً جديداً وصورة محبة لديه والتي يقول عنها في
قصيدة (يانهر) المؤرخة في (١٩٦٢/٢/٢).

يانهر ان وردتك «هالة» والربيع الطلق في نيسانه
ولى صباها فهي ترتجف الكهولة، وهي تحلم بالورود (١٧٢/١)

إن ما يبدو على تاريخ القصيدة ومكانها، والجو المحيط بالشاعر ان (هالة) من
جيكور، من قريته ومن خنيته إلى مراهقته وأيام صباه حيث الجذور وينابيع القرية
الأم ومنع الطفولة، فهو يصفها بأن صباها ولى واقتربت من الكهولة، وبهذا صارت
(هالة) رمزاً للقرية والأم والطفولة وعودة إلى مسارب العفوية التي كانت «من
المؤثرات التي أفرزتها حياة السياب في طفولته وعفويته، وفي انفعالاته وصراعاته
الداخلية»^(٢) وإلى جنب (هالة) ثمة فتيات احبهن السياب، وهن ممن تعرف عليهن
في الجامعة، ويبدو أنهن كن يشفقن عليه، أو كن يدمن الصلة معه لكي يتغنى بهن في
شعره، فهو يقول في قصيدة (ديوان شعر) التي أهداها إلى مستعيرات شعره:

ديوان شعر ملؤه غزلُ بين العذارى بات يتثقلُ (١٠٨/١)

ثم يقول:

يا ليتني أصبحت ديواني لأفرّ من صدرٍ إلى ثانٍ (١٠٩/١)

وهذا يكشف عن احساس الشاعر بالحرمان، وبالحياة في حبه كما ذكر ذلك في

رسالة إلى خالد الشواف مؤرخة في (أبو الخصيب: ٢٠/٤/١٩٤٦): «هاك الآن زفرة من زفرات قلبي البائس، وحسرة من حسرات جبي الخائب، عليها تعبر عما يعجز عنه الكلام، وتعبر عما يثقل عليّ الاعراب عنه»^(٣).

لكن المرأة التي استحوذت على جزء مهم من وجدان بدر وشعره هي (وفيقة) التي صارت رمزاً وقضية وذكرى، فذكرها في شعره بقصائد مستقلة، وذكرها في أخريات بشكل عابر، فهي تشكل حالة من حالات العودة إلى الجذور وإلى هموم الذات. فقد ذكرها في القصائد (شباك وفيقة، حدائق وفيقة، مدينة السراب) ويبدو أنه تذكرها متأخراً كما يقول جبرا إبراهيم جبرا في مقالته (من شباك وفيقة إلى المعبد الغريق): «أذكر بوضوح أن بدرأ حدثني في أواخر عام ١٩٦٠ أو أوائل عام ١٩٦١ أنه فجأة جعل يتذكر فتاة أحبها في صباه تدعى وفيقة، وانها ماتت صبية، وكان شباكها أزرق يطل على الطريق المحاذي لبيته»^(٤) وهذا ما يؤيده تاريخ القصائد فقصيدة (شباك وفيقة) مؤرخة في (٢٩/٤/١٩٦١) و(حدائق وفيقة) مؤرخة في (١٢/٨/١٩٦١) و(مدينة السراب) مؤرخة في (٢/١١/١٩٦١) وهذا يدل على أن السياب بعد احساسه بالمعاناة والمرض صار يستحضر بعض ذكرياته للتغلب على ضغط حياته الآني، أي أن الماضي غدا وسيلة للخلاص أو للهروب من أزمتة الذاتية وأزمة واقعه السياسي. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن ما يعيننا هو مدلول شخصية وفيقة كموقف، أو كقضية فقد اعتقد جبرا إبراهيم جبرا: «انه الباحث عن الخلاص عن طريق وفيقة، عن طريق استعادتها إلى الحياة، أو الانضمام إليها في عالم الموت. لولا خوفه من أنها لن تستعاد إلى الحياة، أو أنها ستبقى واقفاً بالبواب»^(٥) ففي قصيدة (شباك وفيقة) يستحوذ الشباك على جل مشاعره، لأنه الشيء الباقي منها ومن ذكراها. أما هي فمجرد ذكرى، لهاذا انزلق الشاعر ينشأ بأوصال الموت لينزعها من برائته فصارت ذكراها نوعاً من التذلل إلى الحياة لمنع شبح الموت - المتمثل بالداء الوبيل الذي أصابه - من الاقتراب منه، لذا صار الشباك معادلاً موضوعياً للنافذة التي تطل على الحياة بكل جمالها، فهو نشوان

يطل على الساحة :

شباك وفيقة في القرية

نشوان يطل على الساحة

ثم يقول عنه :

العالم يفتح شبابه

من ذاك الشباك الأزرق،

(١١٧/١)

إن الشباك يطل على واقع ريفي جميل هو عالم الذاكرة والبراءة والطفولة، عالم الحب الريفي الخالص، إنه يشكل مع وفيقة رحلة تقية عذبة صارت تقترب من شفاه السياب كنوع من التعويض عن الأوجاع، وكنوع من الهروب من واقع مرير، وكمحاولة منه لخلق عالم طوباوي أثّر يبعده عن العالم الذي يضطهده ويتركه فريسة للمرض وطعماً للموت، فهذا هو يقول عن حبه الريفي وعن أكسير الحياة النابض بالأشواق في رسالة منه إلى خالد الشواف مؤرخة في (أبو الخصيب: ١٣/٦/١٩٤٦) «إنه الحب الريفي الخالص، العريق في ريفيته، يسف دون أن يلامس التراب، ويسمو، فلا يجوز السحاب، هذا الحب الرائع، تؤطره أجواء قروية، من الطبيعة، والأزياء، والأساليب، من مواضع اللقاء، وخلوات الغرام، من [مراحل] اللذة، إن نهايته المتوقعة، زواج المعبودة، أو افتصاح الحب وحبس الطائر في قفصه.. كل تلك تجعلني أبذل كثيراً من الوقت في سبيل هذا النوع الساحر من العشق»^(٦).

وليس كما اعتقد بعض النقاد من «أن الشباك ذاكرة الخطيئة والشهوة والموت يصير لدى الشاعر طائراً أسطورياً يبشر بوحدة العالم وانسجامه ويصنع براءة الوجود تجاه الخطيئة الأصلية واللعنة والخوف»^(٧).

ولأن وفيقه راحلة إلى عالمها السفلي كما رحلت قبلها عشتار، فانها تبدو كطائر محلق يشق عباب الموت ويطل على الشاعر من خلال صورة عشتار، فوفيقة: «تحلم في اللحد/ بالبرق الأخضر والرعد» يناديها السياب بأن تطل عليه، وهذا نابع من احساس الشاعر بالألم والفجعية وبأنه لاحق بوفيقة:

اطلي فشبائك الأزرق

سماء تجوع ،

تبيته من خلال الدموع

كأني بي أرتجف الزورق

إذا انشق من وجهك الأسمر

كما انشق عن عشروت المحار

وسارت من الرغو في مئزر

(١٢١/١)

ولأنه تخشى ظلمة الموت ، فقد حاول التعويض عنه بالبحر ، لكنه ظل مشدوداً

إلى صورة عشتار التي دعاها هنا بـ (عشروت) كما روت ذلك بعض الأساطير العربية

القديمة حينما استحضر صورتها لخلق نوع من الموازنة بين ما فعلته عشتار بتموز ، وبين

نقاء وفيقة التي لم تفعل ما فعلته عشتار ، فوفيقة لم تفتح له الباب لأن ما بينها ليس باباً

كما توهم السياب ، وإنما هو عالم الموت ؛ العالم السفلي :

كأني طائر بحر غريب

طوى البحر عند المغيب

وطاف بشباكك الأزرق

يريد التجاءً إليه

من الليل يَرَبُّدُّ عن جانبه

فلم تفتحي

ولو كان ما بيننا محض باب

لألقيت نفسي لديك

وحَدِّت في ناظريك

هو الموت والعالم الأسفلُ

هو المستحيل الذي يذهلُ

(١٢٢/١)

السياب لا يريد أن يموت ، ولا يريد أن يلتقي مع وفيقة في عالمها الأسفل ، إنه

يتذرع إليها ألا تفعل كما فعلت عشروت في بعلمها ، يريد أن تتذكره وأن تزرع له

ولكنها لا تفعل شيئاً، فهي مجرد صدى وذكرى، ووقتها يكتشف السياب انها مدينة السراب، وأن شفاءه سراب، وانها ميتة راحلة، وانها صورة للمرأة التي اشتهاها صبيّاً، ومراحقاً وظل يبحث عنها في كل مكان لتنقذه من محتته وواقعه وآلامه، فهي وسيلة لإنتشاله من صدمة الواقع إلى عفوية القرية.

- ٣ -

تزوج بدر شاكر السياب عام ١٩٥٥م من اقبال العبد الجليل، وهي أخت زوجة عمه عبد القادر السياب، وكان هذا الزواج عاملاً مهماً في ترويض جموح عواطفه واندفاعها نحو الجنس والنساء، يخلصه من الركض خلف المرأة التي يريد لها أن تحبه لا أن تشفق عليه، وبهذا ابتعد عن عقدة الشعور بالنقص نتيجة تواضع وسامته. وقد احتلت اقبال مكانة متميزة في قلب الشاعر ورافقته في حله وترحاله مثل ممرضة تسهر عليه وتداري سأمه وارتعاش أصابعه على العكاز بالرغم من تقلب مزاجه وقلق عواطفه، فكان أن أفسح لها مكاناً في شعره، فمرة يدعوها باسمها الصريح، وأخرى باسم الزوجة. وقد ورد ذكرها في قصائده المتأخرات ذوات النضج الفني الواضح وبالدات في مجموعاته الشعرية (المعبد الغريق، منزل الاقنان، شناسيل ابنة الجلبلي) ففي (نبوءة ورؤيا) يقول:

أرى أفقاً وليلاً يطبقان عليّ من شرفه

ولي ولزوجتي، في الصمت، عند حدودها وقفه

(١٦٥/١)

وفي قصيدة (الوصية) يقول عن زوجته (اقبال):

إقبال يا زوجتي الحبيبة

لا تعذليني ما المنايا بيدي

(٢٢١/١)

ولست، لو نجوت، بالمخلّد

ثم يدعوها لأن تكون لغيلان أمّاً وأباً، وهو هنا يكشف عن أوجاعه وآلامه واحساسه المريع بنهاية المطاف. إن التذرع للزوجة بأن تظل على الذكرى، وأن تمنح

اطفاله الحب والحنان مما يعبر عن صدق عواطف الشاعر واحساسه بالعجز أمام سطوة
القدر وأمام ذراع الموت التي توشك أن تمتد إليه . إنه يتذرع إلى الحياة من خلال
صورة الزوجة والأبناء لكي يمنح نفسه نوعاً من الاستقرار الذي يبعده من الفزع
المستوفز في دواخله ، ثم يرى في أبنائه ذلك التواصل غير المجدي مع الحياة . لكنه
عندما يصل الى النتيجة المذهلة بان الإنسان غير مخلد كما كان طرفه بين العبد يرى
مرغماً ، وبانه - لا محالة - فان وإن نجا من مرضه هذا يلجأ إلى الانتظار في قصيدة (سفر
أيوب) حينما دعا زوجته إلى الانتظار وهو يتقد على نار هادئة :

إقبال . . . إن في دمي لوجهك انتظار ،

(٢٥٣/١)

وفي يدي دمٌ ، إليك شدّة الحنين

ويقول أيضا :

إيه اقبال ، لا تيأسي من رجوعي

(٢٦٢/١)

هاتفاً أن أقرع الباب : عادا

في قصيدة (دَرَم) يحاول الاستفادة من أسلوب الحكاية في خلق دراما داخلية في
القصيدة حينما يدخلها للحديث عن شاعر له ابنتان وطفل يعاني الألم ويصارع
الموت ، وهذا توظيف فني جميل لبناء الحكاية في أبعاد القصيدة عن المباشرة ، وإن بدا
واضحاً يعني في ذلك نفسه وأطفاله وآلامه ، فهو يحاول تبديد الأوجاع عبر الافصاح
عنها لكي يستريح من شبح الظلام ، وإن سلوبه في توظيف بناء الحكاية في القصيدة
استفاه من قراءاته في الأدب الغربي ، كما استخدم اسلوب الايماء إلى زوجته الصابرة
في قصيدة (قالوا لأيوب) حينما أورد حديثها من غير الاستعانة بالفعل (قال) أو ما
يؤدي إلى معناها في قصيدة (الليلة الأخيرة) ، لكنه كشف عن حب وحنان الزوجة التي
رافقته وضحت من أجله :

وزوجتي لا تطفئي السراج : «قد يعودُ

في ظلمة الليل من السّفر .»

وتشعل النيران في موقدنا : «برود

(٣٠١/١)

هو المساء ، وهو يهوى الدفء والسّمَر .»

في قصيدة (أحبيني..!) يدعو زوجته أن تحبه، لأن كل من أحبهن قبلها لم يحببته، وإنما كن يشفقن عليه، فصار يشك بحب زوجته له، وانها تداريه وتسهر على صحته لمجرد الاشفاق:

آه.. زوجتي، قدرتي. أكان الداء

ليقعدي كأني ميّت سكران لولاها؟

وهأنا.. كل من أحبت قبلك ما أحبوني.

(٦٤٢/١)

وأنت، لعله الاشفاق!!

عند مقابلة قصيدة (القن والمجرة) مع قصيدة (ليلة وداع) نجد مدى قلق وارتباك مشاعر السياب نحو زوجته، ففي الأولى يلوم زوجته لانها أصرت على العودة من لندن إلى العراق، وقد كتب الشاعر هذه القصيدة (في سورة غضب، إذ أن زوجته أصرت عليه بالرجوع إلى العراق وقد ساءت صحته بعد ذلك: فتشاءم واعتبر زوجته مسؤولة عن تدهور صحته «وكان المفروض أن تنشر هذه القصيدة في «شائيل ابنة الجلبي» ولكنه طلب عدم نشرها حينذاك ووضع مكانها (١/٩٦٠) قصيدة (ليلة الوداع). وهذه القصيدة (القن والمجرة) كتبها السياب في لحظة غضب:

(٦٨٧/١)

ولولا زوجتي ومزاجها الفوار لم تنهد أعصابي

ثم يقول:

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فأه لو كبخلوب الحزينة زوجتي تترقب الأنسام

لعل جناح طياره

كمحراث من الفولاذ، شقق بينها الأثلام

(٦٨٨/١)

ليزرع، ثم، أزهاره

أما قصيدة (ليلة وداع) التي أهداها إلى زوجته وكتبها في الكويت بتاريخ (١٩٦٤/٨/٢١) فانها تلتقي مع قصيدة (ليلة انتظار) في شوق السياب وحسرتة على حياته وحنينه إلى زوجته التي سهرت عليه الليالي حتى أنه دعاها بأنها باعثته من العدم:

غدا تأتين يا اقبال، يا بعثي من العدم

وفي قصيدة (عكاز على الجحيم) يتصور: أن عاهرة ما ستمر منتصف الليل على دار تقول:

«بيت المشلول هنا، أمسى لا يملك أكلًا أو شرباً

ويرمون غداً بنتيه وزوجته دربا

وفتاهُ الطفل إذا لم يدفع متراكم إيجار» (٦٩٣/١)

لقد صدق حدس السياب فقد أجبرت مديرية الموانئ عائلته على الرحيل من داره يوم وفاته (١٩٦٤/١٢/٢٤) وفي يوم ممطر. فاحساسه بما سيلاقيه ابناؤه وزوجته من نكد العيش ومرارة الحياة كان أكثر ايلاماً من المرض، وهذا يكشف عن موقف سياسي يكشف عن عدم اطمئنانه للنظام السياسي الذي يحميه من غائلة الجوع، مما يكشف أن زواج الشاعر أضاف إلى همومه هموماً كبيرة جعلته ينظر إلى المستقبل نظرة ملؤها الخوف والقلق كما تساءل في قصيدة (اقبال والليل):

يا ليل أين هو العراق؟

أين الأحبة؟ أين أطفالي؟ وزوجتي والرفاق

يا أم غيلان الحبيبة صوّبي في الليل نظره

نحو الخليج، تصوّريني أقطع الظلّاء وحدي (٧١٨/١)

إن صلة الشاعر مع زوجته (المرأة) الأقرب إلى نفسه جاءت عبر مواطني الألم ولم تأت من الجسد، من الحياة المشتركة في رعاية الأبناء، ولم تأت من أوهام وأطياف الشاعر؛ أي من الواقع بكل مرارته.

— ٤ —

دأب السياب خلال فترة مراهقته إلى البحث عن جسد المرأة ورسم صورته رسماً حسياً يكشف عن احساسه الحاد بالجنس والمعبر عن جموح رغبته الجنسية التي يتوق فيها إلى احتواء المرأة كجسد يلوذ به للتنفيس عن مكابذاته وكتبته. كما أن

الجنس غدا حالة تعويضية عن الحرمان والبؤس والكبت والدمامة وفقدان الأم، إنه الملاذ أو الخلاص الذي ينقذه من اشكالات الحياة المتعددات، لهذا جاء تصويره للجسد في قصائده الأولى ممزوجاً بنكهة رومانسية واضحة كما يلاحظ في قصيدة (عودة الديوان) التي يقول فيها:

زورق حب شرعه الغزلُ ما بين موج النهود ينتقلُ (١٧٨/٢)

إن حبه للجسد يعبر عن حالة من حالات الحرمان وعن الرغبة الجامحة للاتحاد بجسد المرأة عبر بحث مستديم عنها في كل مكان في: المدرسة والجامعة والشارع والمبغى. . فقد أخذ انتشار البغاء وشيوع الفساد من الأدباء (شعراء وقصاصين) حيزاً مهماً من اهتمامهم لغرض نقد الواقع الاجتماعي والكشف عن أسبابه ودوافعه، والسياب واحد منهم كما يلاحظ في القصائد (الغيمة الغريبة، المبغى، الموس العمياء، حفار القبور). فقد أشار السياب إلى البغي وما تعانيه، وكشف بانها إنسان له قلب وعواطف ومشاعر، لكن الظروف كانت أقوى منها فدفعتها إلى الانحدار. . وفي مقدمة هذه الظروف المدينة بوصفها تجمعاً سكانياً خليطاً. . حتى أنه وصف بغداد بانها مبغى كبير في قصيدة (المبغى). فجاءت تعبيراً عن واقع اجتماعي قاهر لا حول للمرأة فيه ولا قوة. . لذا اندفع السياب لكي يجعل من المرأة موقفاً أو قضية يلج من خلالها الواقع - الاجتماعي والسياسي - كما فعل في القصائد (المعبد الغريق، إلى جميلة بوحيرد، رؤيا في عام ١٩٥٦، الموس العمياء، حفار القبور) ففي (المعبد الغريق) اتخذ من شخصية (حفصة العمري) إحدى شهيدات الموصل، قضية لتعرية النظام السياسي:

ليهودي جسم «حفصة» لابساً فوق النجيع دماً

وأمراساً (١٨٢/١)

واقترنت حفصة بعشتار في قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) بينما تغدو المرأة في قصيدة (إلى جميلة بوحيرد) شخصية مناضلة مثل المسيح في دفاعه عن حرية الإنسان؛ أي أنها تحمل معها رسالة إنسانية، رسالة للخلاص من التسلط والعبودية، وهذا ما يرتفع بالمرأة من وظيفة الأم والأخت والزوجة، إلى مستوى حضاري جديد هو حملها

الرسالة ودفاعها عنها :

يا اختنا المشبوحة الباكية ،

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ويبكين فيه .

لم يلق ما تلقين انت المسيح

انت التي تغدين جروح الجريح

أنت التي تعطين . . لاقبض ريح ،

يا أختنا ، يا أم أطفالنا

(٣٨٤/١)

من أكثر قصائد السياب اهتماماً بقضية المرأة (المومس العمياء ، وحفار القبور) ، وبالذات البغاء وانحلال المرأة وانحرافها عن كونها زوجة وأم وأخت وحببية إلى جسد مباح يتاجر به . . وقد لقيت مسألة البغاء من لدن السياب رعاية خاصة . وخير من يتعقب ذلك ويفصله ، القصيدتان السابقتان ، بكل ما فيها من الأدلة الفكرية والمضامين الاجتماعية التي تحتوي نقداً حاداً للواقع وما يمور فيه من صراعات ، وهذا بحد ذاته حدث مهم ، إضافة إلى قيمة القصيدتين الفنية فهما تعدان من أهم مطولتين في شعر السياب عبراً بصدق عن تطور نوعي واضح في تجربته ، ففي (المومس العمياء) حاول توظيف العديد من الأساطير العربية والغربية لبناء الجانب الرمزي في القصيدة ودفع عجلة التوظيف الشعري نحو آفاق متطورة كشفت عن تنامي ثقافته واحساسه بالموروث حتى انه دعا المبعي بانه «علائقي» نسبة إلى أبي العلاء المعري ، والمومس ليست مثل «هيلين» اليونانية . ثم حاول وصف الحاظ البغايا بصورة شعرية تعبر عن احساس الشاعر بعناصر الصورة الفنية الحديثة حيث شكل تطوره هذا التفاتة بناء نحو تأثيل ما هو شعري بما هو محدث ، وما هو موروث بما هو شعري ومحدث :

وكان الحاظ البغايا

إبرُ تُسلُّ بها خيوط من وشائج في الحنايا

وتظل تنسج ، بينهن وبين حشد العابرين ،

شيئاً كبيت العنكبوت يخضه الحقد الدفين :

(٥١٧/١)

حقد سيعصف بالرجال

إن صورة الألاحظ هذه صورة مستحدثة وجديدة في الشعر العربي، لكنها تنهل من الواقع الموجود حوله من : ابر وخيوط وحنايا وبيت العنكبوت، وهذه مكونات عادية يمكن توظيفها في بناء صورة شعرية من خلال الموهبة الفذة. إن المرأة البغي «عمياء تطفئ مقلتها شهوة الدم في الرجال». ثم يتابع أساء البغايا وأسباب انقيادهن إلى هذا الدرك فيجد أن ذلك ناتج من المجتمع نفسه، فهو المسؤول عن انحراف المرأة بما فيه من أناس وعادات وتقاليد، وقيم مادية ومعنوية وهذا ما دأب عليه جل أدباء الخمسينات في ادانة الواقع من خلال قضية المرأة وسقوطها الأخلاقي.

في قصيدة (حفار القبور) يحلم الحفار بمعانقة جسد الموس، فيظل مشدوداً لجسد يواريه التراب ليقبض ثمن ذلك، ولكن ما يحدث أن الحفار يوارى جسد تلك الموس التي يحلم بمعانقة جسدها، وأفضل ما تتمتع به هذه القصيدة هو بناؤها القصصي المسترسل الذي يكشف عن تطور واضح في بناء القصيدة (صورة - دراما) ومن حيث استفادته من بناء الملحمة الشعرية. كما كشفت القصيدة عن نهاية مفاجئة لم يتوقع حدوثها القارىء فهو يقول :

يارب . . أسبوع طويل حرّ كالعام الطويل،

والقبر خاوٍ، يفغر الفم، في انتظار . . في انتظار،

(٥٤٧/١)

مازلت أحفره ويطمره الغبار

ثم يكشف عن أعماقه الداخلية وهو يحلم بالنعش :

أأظل أحلم بالنعوش، وانفض الدرب البعيد

حتى يبلغ المفاجأة المذهلة :

ماتت كمن ماتوا، وواراها كما وارى سواها :

(٥٦١/١)

واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة

على ضفاف الدانوب

شعر الدكتور جميل علّوش

هَشَّتْ إِلَيْكَ وَهَادُهَا وَبَطَا حُهَا وَزَهَا بِوَجْهِكَ وَرُدُّهَا وَأَقَا حُهَا
وَتَرَنَّا نَحْتُ أَعْنَابَهَا وَتَنَفَّسَتْ أَطْيَابَهَا وَتَمَايَلَتْ أَدْوَا حُهَا
تَفَاحُ لِبْنَانٍ يُدَلُّ بِسَطِيحِهِ وَأَلَذُّ مِنْهُ بِذِمَّتِي تُفَا حُهَا
هِيَ جَنَّةٌ لَوْلَا الْغُلُ لَقَلْتُ مِنْ جَنَاتِ عَدْنٍ حَوْرُهَا وَمِلا حُهَا
أَوَمْتُ إِلَيْكَ لِحَاظِهَا وَلَوْ أَنَّهَا عَرَفْتُكَ مَوْقِنَةً لِأَوَمْتُ رَا حُهَا
مِنْ كُلِّ سَا حِرَةِ الْجَفُونِ كَأَنَّمَا يَرْنُو بِمَقْلَةٍ أَحْوَرٍ لِمَا حُهَا
تَرْمِي الْقُلُوبَ فَلَيْسَ يَخْطِئُ رَمِيهَا مِنْهَا السَّوَادَ وَلَا يَطِيشُ سِلا حُهَا
شُقْرُ صَبَاحٍ تَسْتَبِيكَ وَإِنَّمَا أَحْلَى الْفَوَاتِنِ شُقْرُهَا وَصِبا حُهَا
إِنْ كَانَتْ السَّمَرَاءُ مَطْمَحَ شَاعِرٍ فَجَنَّتِي لِلشُّقْرِ كَانَ طَمَا حُهَا
زَرْقُ الْعُيُونِ هَوَايَ مِنْذُ تَمَزَّقَتْ بَيْنَ الضُّلُوعِ سِهَامُهَا وَرَمَا حُهَا

* * *

وَأَتَاكَ بِالْخَدَرِ اللَّذِيذِ مُتَاحُهَا
مِمَّا يُفِيضُ مَسَاءُهَا وَصَبَاحُهَا
تَعْرِى مَلَاعِبُهَا وَتَحْلُو سَاحُهَا
وَيَنْدُ عَنْكَ ضَجِيجُهَا وَصِيَاحُهَا
دَرْبُ تَضِيقُ وَتَخْتَفِي أَوْضَاحُهَا
أَمَّا النِّسَاءُ فَفِي الْخَدُورِ مُرَاحُهَا
تَمُضُ النُّجُومُ وَتَخْتَفِي أَشْبَاحُهَا
مَنْ قَدْ يَرِيكَ لَعْوَهَا وَمُزَاحُهَا
أَوْ مَنْ يَغْرُكَ ثَوْبَهَا وَوِشَاحُهَا
حَالٍ وَآخِرُ قَفْرَةٍ وَبِرَاحُهَا

هَذِي السَّكِينَةُ ظَلَلْتُكَ سُجُوفُهَا
صَمْتُ كَمَا سَجَتْ السَّمَاءُ وَرَقَّةُ
تَكْتَضُ بِالْمَلَأِ الْبِلَادُ وَهَذِهِ
حَتَّى الصَّغَارُ هُنَا يَرِيكَ صَمْتُهَا
لَا فِي الظَّلَامِ وَلَا الْأَصَائِلِ وَالضَّحَى
يَلِجُ الصَّغَارُ هُنَا صَدُورَ بَيُوتِهِمْ
وَإِذَا تَسِيَّ عَلَى الدَّرُوبِ فَمَثَلُهَا
يَسْرَحْنَ كَالظِّلِّ الظَّلِيلِ فَلَا تَرَى
أَوْ مَنْ يَرُوعُكَ حَلِيَّةٌ فِي صَدْرِهَا
هِيَ وَالطَّبِيعَةُ تَوْأَمَانِ فَجَانِبُ

* * *

أَنَّ الْجَنَانَ تَحْفُهَا أَتْرَاحُهَا
كَدِرٍ فَيَخْبُثُ عَذْبُهَا وَقَرَاخُهَا
إِلَّا لِيَخْفِقَ فِي السَّحَابِ جَنَاحُهَا
لَوْلَاهُ فِي خَلْدِ الْفَتَى اسْتِقْبَاحُهَا
ضَاقَتْ بِهَا الدُّنْيَا عَلَيَّ فِسَاحُهَا
فَعْدَوْتُ مُحْظُورًا عَلَيَّ بِرَاحُهَا
جَاءَتْكَ بِالْقُحْمِ الشَّدَادُ رِيَاحُهَا
وَتَجَمَدَتْ فَوْقَ الثَّرَى أَلْوَاخُهَا
نَارُ الْجَحِيمِ وَقَدْ هَفَا لَفَاحُهَا
يَشْفِي الْعَلِيلَ غَدُوبُهَا وَرَوَاخُهَا
يَأْتِيكَ رِيحَانُ الْجَنَانِ وَرَاحُهَا

هِيَ عَزَلَةٌ لَمْ أَدْرِ حِينَ وَلَجْتُهَا
أَنَّ الْمَنَاهِلَ قَدْ تَشَابَّ بَعَاكِرُهَا
أَنَّ السَّعَادَةَ لَا تَحْطُ بِمُوطِنِهَا
قَبَّحَ الشِّتَاءُ فَنَذِي الْمَبَاهِجُ لَمْ يَدُرْ
مَطَرٌ عَلَى مَطَرٍ يَسِيلُ وَقْتَمَةُ
وَالْبَرْدُ أَلْزَمَنِي جَوَانِبَ مَسْكِنِي
وَالْفَصْلُ صَيْفٌ مَا يَرِيْمُ فَكَيْفَ لَوْ
وَرَمَاكَ بِالْبَرْدِ اهْتَبُونَ سَحَابُهَا
لَرَأَيْتَ فِي بَرْدِ الشِّتَاءِ أَشَدَّ مِنْ
وَالصَّيْفِ فِي بَلَدِي نِسَائِمُ رَحْمَةٍ
إِنْ جَاءَ بِالْحَرِّ النَّهَارُ فَفِي الدُّجَى

فاتتك من متع الحياة صحاحها
نأتمها وموارد نمتاحها
أرعى النجوم ومهجتي وجراحها

* * *

منح الجزيل فلم يذر مناحها
لله كف لا يُخذ سَمَاحها
أكنافها رَقَافَةٌ أفياحها
صافي المسارب في الرب ومراحها
أن الرقود تحركت أشباحها
وأهتز في كف البلى صُفَاحها
وأقيم منبرها وضبت راحها
وتجسدت كمسيحها أرواحها
آيات برّ ضمها أصحابها
هي في الفنون لبأها وصراحها
نَطَقَتْ فزادك فتنة إفصاحها
قد طال عن شرف العرين نفاحها
لحيث وظن فسادها وطلاحها
أما الأنام فلُبُسُها وسفاحها
رَسَخَتْ فعزّ على العدى استفتاحها
ومضى يجرّ ذيولهُ ذبّاحها
روما الزمان وعزّها وفلاحها

* * *

والصيف إن تحرّم متارف ليله
أوت المدينة للمنام وأربُع
ولو أنّ لي فيها صديقاً لم أبت

لله (بودابست) في جبروتها
هذي الجنائن والجداول والرب
شمخت على النهر العظيم فسيحة
والنهر منطرح على أقدامها
وإليك يهيمس من معابدها فم
أن القبور تنائرت أحجارها
أن الهياكل للصلاة تهبّت
قد هبت الأبحار من أجدانها
وترنم المترغون ورُتلت
هذي التنايل العريقة والدمى
صمتت معبرة فإن خاطبتها
في كل تمثال حضارة أمة
جلت يد نحتته في صخر وإن
تعرى الدمي والطهر في قسماها
لله بودابست في تاريخها
كم جسها ذبّاحها فتمردت
هي تلك تبسم للزمان كأنها

طيرٌ على الدانوب حطّ فغرّدت
ورنت إليه على الشطوط بواسقُ
هذي الضفاف قصيدةً غنى بها
حوتِ البديع على اختلاف صنوفه
الماء والأضواء والأشذاء في
ليل يوجّه الشعاع ورقّة
ومواكب للغيد لم يحلم بها
تنكسر الأمواج حول شراعها
وهناك في اللّجج البعيدة سابح
وتشيم عاشقة تداعب عاشقاً
لقا على دين الهوى جسميهما
وتناثرت أكوأخها فكأنها
من كلّ أحرّ يزدهي في طرّة
كالبحر في سعة وبين ضلوعه
وعلى الشطوط ترى الفواتن كالدمى
لوميث في الملح الأجاج أديمها
اللة في هذي الجسموم كأنها
قلبي يمجّج بجانبيّ كأنه

بهواه خرّس طيورهِ وفصاحها
مما تضمّ وهادها وبطاحها
عبرَ العصور ولم يزل ملاحها
ومع البديع سموها وصلاحها
دنيا يشوق جفونك استيضاحها
في النهر يهناً قلبك استرواحها
في مصرَ قبل (أمونها) و(فتاحها)
إن هزّ عطفَ سفينة مُنداحها
في الطير لم يلحق به سباحها
لم يعنها أن الهوى فضاحها
أحلى الطالب سهلها ومباحها
مما يصوغُ بفنّه فلاحها
خضراء تزخرُ بالبدايع باحها
سفنٌ يضيقُ بحمله ضحضاها
يُسي الشطوط جهاهن سراحها
صفت المياه وبُخرت أملاحها
مما ذراه بكفّه فتّاحها
تُرعُ تفيض ولم يُطق إصلاحها

* * *

أو يعلمُ الدانوبُ أني شاعرُ
قد عاش في الغمرات مذشبت فقد
لم يجرّ في شعري على ما رجعت

هزّجُ الشعوب يهزه وصداحها
أجرت على فمه القصيد صفاحها
شفتاي إلا أمتي وكفاحها

بدمي ويشذى في فمي فواؤها
يهدي خطاي على المدى مصباحها
ولخير ما تجلى به أقداؤها
شفقي الكروب فذكرها مفتاحها
وزهتمو أوطانهم ونطاحها
في سن مرقم اللظى ولقاحها
عشاقها الأمان أم مداحها
تعيأ بفك رموزها شرأحها

* * *

وتضج ملء شعابها أفرأحها
تأسمع وردها وأقأحها
وأسى بنفسي غامر يحتاجها
ويغيب عني لهُوها ومرأحها
أذني إلا نشجها ونواحها

* * *

والذكريات جسانها وقبأحها
أزهارها وتكسرت أرمأحها
توقي الصعاب ويُستلان جأحها
فبيث في نفسي الأسى وضأحها
سيان عندي خسرُها وربأحها
لم تجدك الدنيا ولا أربأحها

* * *

أنا شاعر الأوطان يجري نفحها
إن غبت عنها فهي بين جوانحي
خير السلافة ما أفادك كرمها
إن أغلقت نفسي الخطوب وأطبقت
قد أطنب الشعراء في وصف الحمى
كم بين من قد يدعي صدقا ومن
وتحار حين تعدهم حقاً أهم
دعوى تحار بها النهى وقضية

دنيا ترف بألف نعمة مزهر
غنت عنادها وماس مُصفاً
أرنو إليها في ليالي عرسها
يلهو بها خب ويمرح غافل
وكان بي صمماً فليس يقر في

يامن يُعيد لي الصبا مر الصبا
ضاعت عهود صبابتي وتناثرت
وخبث بنفسي جذوة كانت بها
واليوم أنظر في جوانب مفرقي
وخذت بي الخمسون نحو نهاية
وإذا فقدت هوى الشباب وزهوه



زنزانة الحلم

البيان - ١٠٩ -

يبعث حورية
من بروق الحياة
ويُعن في مخمل الليل
والليل . .
في خالقٍ من سهاد
ترأه إذا ما استوت
قبةً للخصوبة
يشعل بالماء حلمًا . . مضى
ثم يرسو . .
على حانة
في السرير الخرافي
يشرب لذاتها
جرعة جرعة . .

ويتنام . .
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

البحيم المبكر

ضفة من محار ونار
سألت عن الطين
والخيزران الحزين
رأيت النواقيس تلقي
على زهرة الاختبار
شعاع الثمار

ضفةً من بياضٍ
وعشبٍ وسكر . .
ضفةً لا قتراف الندى
هل أقول ادخليني؟
دخلتُ عليكِ
رقصتُ، رقصتُ،
وأدمنتُ شرابي
فقام إليّ الذي
وجههُ من عيونٍ
وزرعٍ ونور
وشدّ عليّ
اصطفاني،
وقال :- تدثر . . .

فأوغلتِ بيني
وبين ردائي . .
فقال الذي نفسه

في الرحيق الحلال :-
أخرجنا من دمي
عاريين اخرجنا
إني وهبت من الأرض
ما ينفع الحبّ . .
أو يحرق العاشقين . .

حملتك طقساً
لحادثة لا تموتُ
وناراً . . .

لعرش ابتدائي
حملتك حريةً للجراح
ومرجاً . .
يجوب غنائي

أنا المتجلي . .

أحرّر من صخرة الخوف
قلبي . . .

وأصعد نحو حماس البراري . .

أنا المتجلي
على هضبات الهوى
<http://Archivebeta.Sakhrn.com>

فاطرُ الغيم بي
يبتلى قبرات الغبار
يُمسك الأرض من جوعها . .
مانحا للندى
سلطة الانتصار

أنا المتجلي
على غامض البحر . . أمضى
وأترك شيئاً من السحرِ

للماء والعشب والملح
أترك أقواسي المزهرات على الرمل
تشدو . .

وفي شهوة ،
تبلغ النار
تستلّ الوانها
في دم السنبلة
والفصول التي
نسيت خصبها . .
قرب أسطورة قاحلة
فاجعلوا الحلم والأسئلة
سورة الاكتمال بها . .
واسكنوا القلب من خافيات الرؤى
انه أخضر الشعر
في قبلة . .

النشيد المكسور

تصلين إلى النار
ولا أصل الجنة . .
هل تعبرين
إلى
زهرة الأوج

أعبرُ للدهشة المهلكة؟ ..

ليتها الشهوة الخالكة ..

تدخلين الى

حانة الشعرِ

أهربُ

عذرا لعيد العسل ..

وعذراً ..

صبية خمر الأزل ..

سأهجر هذا الغناء اللدود قليلاً ..

وأروي لافراسي الشارداتِ

- من الحلم -

حتى النهايات -

أسرار من يسلب النجم

أوراقه ..

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrit.com



خرافة

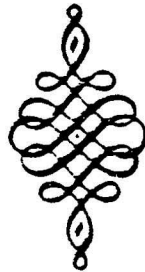
شعر: راشد عيسى



كلُّ شيءٍ بيننا صار خُرافة ..
أنتَ خيطٌ من رماد الوهمِ مجدولٌ بكفي ..
وأنا بقعة طينٍ بعثرتها الريحُ في ليلِ
المنافي ..
فأفريقي:
إن أنا لم أحملِ الحلمَ على شَفرةِ سيفي ..
وأغني للزمانِ المرَّ موالاً جميلاً ..
وتكوني في متاهاتِ السدى صفصافة
كيف يصحو الوهمُ من غفوته
أو يصيرُ الطينُ قمحاً وسُلافة؟!
فأفريقي:

ربما يورقُ الوهمُ خيولاً ..
ربما يزهرُ الطينُ نخيلاً ..
فأحبيبي قليلاً ..
لو قليلاً ..
قبل أن يخذلني الوقتُ وتطويني المسافة ..
صادر السَّمسارُ حزني ..
وحكى المخبرُ عني ..
ووشى الناطورُ للسَّيِّدِ كي يحوِّلوني ..
حاولوا أن يقتلوا العصفورَ في رأسي ..
حاولوا إطفاء شمسي ..
ما استطاعوا .. ما استطاعوا .. فأفيقي :
لم أكنُ بالأمسِ مخموراً ..
ولكن ..
أثقلتُ رأسي كوايسُ السَّخَافَةِ ..

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



تقاطعات

شعر
علي منصور

● فِعْل

... ولوردة الفعل الجميلة أعزف الآن
اشتعالِي، يخرج الولد الضحوك من الكآبة
والفتاة تفر من خجل، فيجهر قلبها بالفرح
يجهر صدرها بالبوح، أعزف، والفصول الآن
تهتز الفصول الآن ربت... وأشهد لي
منافع كالصباح.

وأرى الجموع تفر من

ليل إلى ليل . ومن

مقهى إلى مقهى ...

وحزن باسط كفيه

في الوطن المباح!!..

● اضْحَكُوا :

كُنْتُ أَسْأَلُنِي ،

وَأَرَانِي ،

وَأُسْمِعُنِي ..

وَأَشْمُ رَوَائِحَ جَسَدِي ،

وَأَتْبِعُنِي ..

إِذَنْ فَاضْحَكُوا

فَأَنَا كُنْتُ أَحْسَبُنِي

عَاشِقًا ..

لِلْجُمُوعِ الَّتِي فِي ثَنَائِهَا الْوَطَنُ !!

● مُنْسَرَح

مِنْ أَيْنَ لِي ، يَا حَبِيبَتِي ، وَطَنٌ

عَيْنَاكَ ، مِنْذِ الصَّبَابَةِ ، الْوَطَنُ

هَاتِيهِمَا ، لَيْسَ لِي سِوَى شَجَرٍ

عَلَى ضِفَافِ الْهَوَى ، هُوَ السَّكَنُ

الْلَحْظُ لَوْ تَمَنَّجِيهِ بَعْدَ جَفَا

يَخْتَلِجُ الْوَقْتُ ، وَالْذُّنَا فِتْنُ

وَالْهُدْبُ لَوْ تَخَفُضِيهِ حَالَةً

لَمْ أَدْرِ مَا بِي ، وَمَا هُوَ الْحَزَنُ

وَيْلِي ، أَنَا الْآنَ لَا أَرَى وَطَنًا

وَيْلِي ، أَنَا الْآنَ عَيْنُهُ الشُّجْنُ

● اعتراف

كَانَ يَقْتُلُنِي ، ،
أَمْ تُرَى كُنْتُ أَنْتَحِرُ !!
حِينَ بَاعَ دَمِي ، ،
سَاحِنًا ، ،
فِي الْعُرُوقِ ،
وَعِنْدَ الْحُدُودِ ،
وَخَلْفَ النَوَافِذِ ،
حَتَّى تَمْلَمَ فِي صَمْتِهِ حَجْرُ !!
كَانَ يَقْتُلُنِي ، ، ،
أَمْ تُرَى كُنْتُ أَنْتَحِرُ ؟ .. !
حِينَ أَهْدَرَ فِي اللَّيْلِ حُلْمِي ، فَأُطْلَقْتُ
فِي الْبَيْتِ هَمِّي ،
أَقْوَضَ رُكْنًا ،
وَأَفْتَحَ (بُوتِيكَ) دُخْرِي
لَيْسَ يَدَّخِرُ !!
كَانَ يَقْتُلُنِي ، ،
أَمْ تُرَى كُنْتُ أَنْتَحِرُ ؟ .. !
حِينَ أَمْضَيْتُ لَيْلَةَ أَمْسٍ أَشَاهِدُهُ
يَسْرِقُ الْوَقْتَ مِنِّي ،
وَأَضْحَكَ
حَتَّى تَسْرَبَ مِنْ بَيْنِ عَيْنِي عُمْرُ !!
كَانَ يَقْتُلُنِي ، ، ،
أَمْ تُرَى كُنْتُ أَنْتَحِرُ ؟ .. !

حِينَ أُعْطِيتُ صَوْتِي لَهُ، فَاسْتَدَارَ رَغِيفًا
 بِكَفِّهِ، سَيْفًا عَلَى عُنُقِي،
 وَدُمُوعًا مِنَ الْجُوعِ،
 وَالْحَزَنِ،
 وَالْخَوْفِ،
 وَالصَّمْتِ تَغْلِي... وَتَنْحَدِرُ!!
 كَانَ.....
 أَمْ تُرَى كُنْتَ أَنْتَحِرُ!!

● اضْحَكُوا ثَانِيَةً:

... وَلِوَرْدَةِ الْفِعْلِ الْجَمِيلَةِ أَكْتُبُ الْآنَ:
 امْكُثِي فِي الْأَرْضِ وَأَعْتَصِمِي بِشَوْكَتِكَ الْفَقِيرَةِ
 فِي الرِّزْقِاقِ، وَفِي الْقَصِيدَةِ خَبِّي هَذَا الرَّحِيقَ
 وَبَلِّئِي عَطَشَ الْفُصُولِ بِرِخْتَيْنِ مِنَ الْغَنَاءِ وَمِنْ
 تَجْمُهِرِكَ الْمَصَادِرِ وَالْمَوْجِلِ وَالْمُخْبَأِ فِي الصُّدُورِ
 تَفْتَحِي يَا وَرْدَةَ مَوْقُوتَةً عَبْرَ الْخَرِيفِ.

آه، اضْحَكُوا ثَانِيَةً

ثُمَّ انْظُرُوا..

مَنْ سَكَنَ الْفِعْلَ الْأَلِيفَ

آه، وَمَنْ

يَسْكُنُ

فِيهِ الْوَطَنُ الْعَنِيفُ..

!!؟

كشف الطالع..

أونبوعة

العجيب

تأليف : بدرو أنطونيو ألاماركون

ترجمة : د. يوسف الحشاش

ARCHIVE - ١ -

- هل أنت متأكد أنك رأيتَه ؟

- أمس رأيتَ پارون .

- لكن، أتعرف أهمية ما تقول؟ أتعرف

أن البحث جار منذ ثلاث سنوات عن

قاطع الطريق هذا، الذي لا يعرفه ولم

يشاهده أحد ؟ وأخيرا: أتعرف أن رؤية

پارون تعني اللقاء مع الموت ؟

- أكرر - سيدي القائد - أنني لم أر پارون

فحسب، بل تحدثت معه .

- أين ؟

- في طريق طوزر

لا أدي في أي يوم من أغسطس سنة

١٨١٦ دخل عجري يلقب هريديا إلى

مكتب سعادة القائد مونتيخو، وقال :

- جئت لأخذ الألف ريال .

- أية ألف ريال ؟

- بكل بساطة، المعروضة - منذ أيام - لمن

يقدم أوصاف «پارون» . لقد رأيتَه !

ولدي عنوانه، وأريد أتعابي .

وصرخ القائد باهتمام أخرجه من

شكوكه :

- أعطني علامات تدل على ذلك .

- اسمع سيدي : كان أمس صباحا اليوم الثامن منذ أن وقعت أنا وحماري في قبضة بضعة لصوص . شدوا وثاقي جيدا وحملوني عبر وهاد إلى مكان واسع حيث يخيم اللصوص . وغمّني حذر شديد ، كان يقول لي في كل لحظة : «أيكون هؤلاء أتباع پارون؟ - إذن لامهرب : سيقتلوني! ... إذ يصير هذا الملعون بأن لا عين ترى شكله يمكن أن تعود لترى شيئا آخر أبداً» .

وبينما كنت أقوم بهذه التأملات تقدم إليّ رجل يرتدي حلة فاخرة وربت على كتفي قائلاً :

- يا صديقي الحميم ! أنا پارون .

فجثوت على ركبتني وتوسلت بجميع النبرات التي استطعت أن أخترعها :
- بارك الله فيك ، يا ملك الرجال . . .
أخذ الله روعي في أتعب ساعة إن لم تكن لي رغبة بلقائك للكشف عن طالعك!
- إذن ، أخبرني .

فقلت له بصدق من أعماق قلبي :

- يا پارون ! إن قتلتني أو تركتني ، ستموت مشنوقاً ، إن عاجلاً أو آجلاً!

أجاب قاطع الطريق بكل هدوء :

- أعرف هذا ! قل لي متى ؟

- ... سيكون الشهر القادم .

يرتعث پارون وأنا أيضا .

أجاب پارون ببطء :

- انظر ، أنت أيها الغجري ، ستبقى معي ، تحت سيطرتي . . . فإذا لم أشنق طيلة الشهر القادم ، فإني سأشنقك تماما كما شنق أبي ، أما إذا مت في هذا التاريخ فستكون طليقا .

قلت في نفسي : شكرا جزيلا .

ستسامحني بعد أن تموت !

وندمت لقصر المدة التي أعطيت .

- ٢ -

ومضت ثمانية أيام دون أن يعود القائد - پارون - لرؤيتي ثانية . وحسبما فهمت ، لم يظهر منذ عصر اليوم الذي كشفت له في الطالع .

واستطعت - بالتوسلات الملحة وكثمن لكشف الطالع لكل اللصوص ، متنبئاً لهم أنهم لن يشنقوا وأنهم سيعيشون حياة هادئة وعمرًا مديداً - استطعت أن أقنعهم بأن يخرجوني عصر كل يوم من المغارة التي سجنتم فيها

ويربطونني إلى جذع شجرة.

وفي عصر ذات يوم، حوالي الساعة السادسة عاد اللصوص إلى المخيم حاملين معهم حصادا، ذا أربعين إلى خمسين سنة، يقطع القلب نواحه.
كان يقول:

- أعطوني العشرين ريالاً! آه لو تعرفون بأي جهد حصلت عليها! صيف كامل، تحت لهيب الشمس الحارقة...! صيف كامل، بعيداً عن قريتي وعن امرأتي وعن أولادي! وبعد تعب وعرق وامتناع عن ضروريات الحياة، جمعت هذا المبلغ الذي سنعيش به هذا الشتاء...
الرحمة يا أسيادي! أعطوني ريالاً.

صرخ أحدهم متوجهاً إلى الحصاد:
- لا تكن مجنوناً! صنيع سيء أن تفكر في نقودك بينما يجب عليك أن تهتم بأمور أكبر!

قال الحصاد دون أن يفهم:

- كيف!

- أنت في قبضة «بارون».

- بارون... لا أعرفه! لم أسمع به مطلقاً... جئت من مكان بعيد!

- إذن يا صديقي، «بارون» يعني الموت... فكل من يقع في أيدينا من الضروري أن يموت.

- لدي ستة أبناء... وزوجة بائسة... بل أرملة... بما أنني سأموت... أقرأ في عيونكم أنكم أكثر شراسة من الوحوش... أليس بينكم أب؟ أتعرفون ما يعني ستة أطفال يمضون شتاء بدون الخبز؟ أولادي...! يا فلذات كبدي!

شعر قطاع الطرق أن شيئاً ما يتحرك داخل صدورهم، إذ نظر بعضهم إلى بعض...، ولما رأوا أنهم جميعاً كانوا يفكرون في نفس الشيء تشجع أحدهم ليقول:

- أيها الرجال، ما سنفعله لن يعلمه «بارون» أبداً.

قالوا جميعاً:

- أبداً... أبداً...

صاح - حينئذ - أحدهم بصوت باك:
- اذهب أيها الرجل الطيب.

مد الحصاد يده بدون وعي.

صرخ أحدهم:

- أهذا شيء قليل؟ لا تطلب نقودك! هيا... هيا... لا تفقدنا صبرنا!

ابتعد الأب المسكين باكياً، واختفى بعد قليل عن الأنظار.

وبعد أن مضت نصف ساعة، ظهر فجأة بارون ومعه الحصاد.
تراجع قطاع الطرق فزعين.

وعباً پارون بندقيته ذات الماسورتين،
وقال، مصوباً بندقيته نحو رفاقه :

- أيها المعتوهون! - أيها اللؤماء! لا أدري
لم لا أقتلكم كلكم! حالاً؟

سلموا لهذا الرجل ريبالاته التي
سرقتم .

أخرج قطاع الطرق العشرين ريبالا
وسلموها للحصّاد .

قال له پارون :

- في أمان الله! - لقد وفيت بوعدتي . .

لقد أخذت العشرين ريبالا، هيا . .
تحرك

وابتعد الحصّاد مملوءاً بالسرور .

لكنه لم يمّش خمسين خطوة حتى ناداه

المحسن إليه من جديد .
واستعجل الرجل المسكين في
الرجوع .

سأله پارون نفسه :

- أتعرف پارون ؟

- لا أعرفه .

عقب قاطع الطريق :

- أنت مخطيء! أنا پارون!

وقف الحصّاد منذهلاً .

صوب پارون البندقية إلى وجهه

وأطلق الطلقتين نحو الرجل فسقط

متكوراً إلى الأرض .

في وسط هذا الرعب لاحظت أن
الشجرة التي كنت مربوطاً إليها اهتزت
قليلاً وأن وثاقي يتراخي .

فقد أصابت إحدى الطلقتين، بعد
أن جرحت الحصّاد، الحبل الذي كان
يشدني إلى جذع الشجرة فقطعته .

أخفيت أنني أصبحت حراً،
وانتظرت فرصة مهربي . كان پارون -

في اثناء ذلك - يقول لرفاقه مشيراً إلى
الحصّاد :

- الآن تستطيعون سرقته، أيها
المعتوهون . . ! تتركون هذا الرجل لكي

يذهب - كما ذهب - كي يدل علينا! . . .

وابتعدت شيئاً فشيئاً عن الشجرة
وتدلّيت في وهدة قريبة . . .

- إذن - سيدي - أعطني الألف ريال،
وسأعطيك أوصاف پارون الذي أخذ

مني ثلاثة ريبالات ونصف . . .

- ٣ -

بعد خمسة عشر يوماً، وفي الساعة
التاسعة صباحاً، وقف كثير من الناس
العاطلين يشاهدون تجمع فرقتين من
رجال المدفعية الذين كان عليهم أن
ينخرجوا في التاسعة والنصف للبحث عن
پارون .

قال أحد الجنود لآخر :

- يظهر أننا سنصطف ولا أرى العريف «لوث»...

تدخل جندي ثالث في الحديث

قائلا :

- إذن ألا تعرفون ما حدث؟

كان هذا الرجل شاحبا وذا هيئة مميزة لا يتناسب معه زي الجندية.

عقب الأول :

- إذن كنت تقول...؟

أجاب الجندي الشاحب :

- ها ! نعم ! إن العريف «لوث» قد مات...

- ماذا تقول يا مانويل...؟ هذا غير ممكن ! لقد رأيته بنفسى صباح اليوم كما أراك الآن...

أجاب المدعو مانويل ببرود :

- لقد قتله پارون منذ نصف ساعة.

- پارون؟ أين؟

- هنا ! في غرناطة !

صاح «جاويش» :

- أصبحوا أحد عشر جنديا في ستة أيام !

وفي تلك اللحظة تصادف مرور

هريديا من هناك . وقف الجميع

ليشاهدوا الجنود.

لاحظ حينئذ أن مانويل، الجندي

الجديد ارتجف قليلا واستدار كما لو كان

يريد أن يخفي نفسه خلف رفاقه...

وفي نفس الوقت أمعن هريديا النظر إليه

وانطلق يجري صارخا وقافزا كما لو أن

ثعبانا قد لدغه.

رفع مانويل بندقيته إلى كتفه وصوبها

نحو الغجري... لكن جنديا استطاع

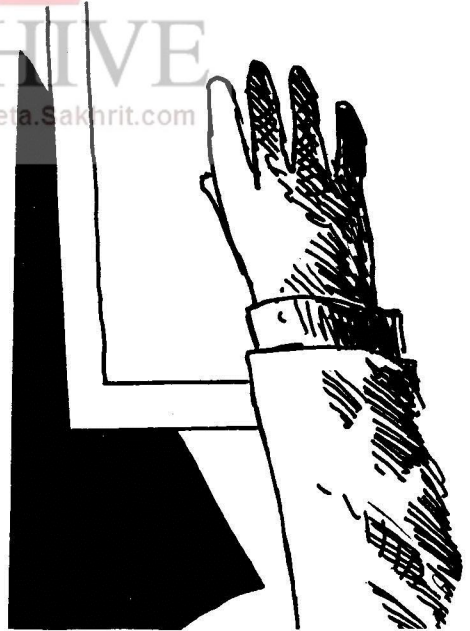
أن يغير اتجاه البندقية فطاشت الطلقة في

الهواء :

- أنت مجنون ! لقد أصبح مانويل مجنونا !

أحاط الجميع بذلك الرجل الذي

كان يكافح من أجل الهرب، ولذلك



ولد بدرو أنطونيودي الأركون
(Pedro Antonio de Alarcon)

[١٨٥٣ - ١٨٩١م في وادي آش
(Guadix) في محافظة غرناطة .

وأصبحت أسرته مقلسة بسبب حرب
الاستقلال . ، وهجر الشاب دروسه
اللاهوتية واستسلم للحياة البوهيمية .

وأصبح - نظرا لمزاجه العاطفي -
ليبراليا وثوريا ، خلال الفترة
المضطربة ، قبل إعادة النظام الملكي سنة
١٨٧٥م . ثم عاد محافظا بعد ذلك .

وربما كان من بين الأسباب ، كنتيجة
لمبارزة أطلق فيها خصمه النار في الهواء
بدل أن يقتله . وتميزت حياته بالتحول
بين الأحزاب والأفكار ، وترى هذه
التحولات منعكسة في أعماله .

كان صحفيا ليبراليا ومراسلا
للحرب الأفريقية (١٨٥٩ - ١٩٦٠م) .
كما كان بالاضافة إلى ذلك رئيسا
لتحرير «السوط» وهي صحيفة ضد
الكنيسة ، كانت تصدر في مدريد .
ولكنه مع ذلك عاد ، آخر الأمر ،
محافظا .

وفي سنة ١٨٧٥م عين عضوا في
الأكاديمية الملكية الاسبانية (مجمع
اللغة) . وخلال العشر سنوات الاخيرة
من حياته لم يكتب الأركون شيئا عدا
انه نشر في سنة ١٨٨٤م قصة «كتبي»
فحسب ، وهو كتاب في الترجمة الذاتية
ذو قيمة كبيرة وأسلوب رائع .

وتقسم أعمال الأركون عادة إلى
ثلاث مراحل :

أمسكوا به بقوة .

أصبح هريديا - في أثناء ذلك سجيناً
في الساحة محاطاً ببعض المارة الذين
ظنوا - وقد رأوه يجري بعد سماع تلك
الطلقة - أنه مجرم .

كان الغجري يقول :

- احملوني إلى القيادة العامة ، يجب أن
أتكلم مع القائد متيخو! وأحذروا أن
يقتلني پارون . . .

- من؟ پارون؟ ماذا يقول هذا الرجل؟
اقتيد الغجري أمام عريف الجنود
وقال مشيراً إلى مانويل :

- سيدي! هذا هو پارون . وأنا الغجري
الذي بلغت عنه .

وبكل ثبات ، قال العميد متيخو وهو
يقرأ الأوصاف التي سلمها له القائد
الأعلى :

- ليس لدي أدنى شك .

في نفس الوقت صرخ پارون ناظراً
إلى الغجري بعيني أسد جريح :

- يا لغبائي! أنت الرجل الوحيد الذي
وهبت له الحياة! إني استحق ما يجري
لي!

وفي الاسبوع التالي شنت پارون .

وتحقق ، إذن ، نبوءة الغجري
حرفياً .

١ - رومانتيكية أو خيالية رومانتيكية متأخرة.

٢ - مرحلة العبور من الرومانتيكية التقليدية والاسطورية الى القصة القصيرة الشعبية والوطنية،

٣ - روائية منظرية.

ويوجد - في نهاية المرحلة الأولى أو بداية المرحلة الثانية، وهي فترة الشمول - أكبر جزء من قصصه، وهي مجموعة في أربعة مجلدات: «أشياء كانت» (١٨٧١م) «قصص حب» (١٨٨١م)، و«حكايات وطنية» (١٨٧٤م) و«روايات لا تصدق» (١٨٨٢م). وتنتمي «القبعة ذات الثلاثة أطراف» - وهي أهم رواياته - إلى هذه الفترة: وهي رواية قصيرة، مرحلة فكهة، ذات حيوية كبيرة، تقدم تحليلاً للخصائص الاسبانية بخلفية الأركون الديمقراطية.

والأركون قصاص من الطراز الأول لا يماثله أحد في براعة تناوله حدثاً عادياً وجعله مادة لقصة مسلية وهو رومانتيكي متأخر ذو توجه واقعي؛ فاللغة والمزاج والعاطفة والأسلوب

الوصفي تضعه بين الرومانتيكيين، لكن الخلفية التقليدية ولوحات الحياة الأندلسية والمحيط الشعبي والملاحظة الدقيقة للتفاصيل وحيوية الشخصيات التي يقدمها تقرب عمله للمستوى الواقعي. وهو يطور موضوعه بظرف وبراعة، باستخدامه - دائماً - الأحداث التاريخية والعادات المعروفة. وتكون عقدة القصة أحياناً متشابكة قليلاً، لكن الأسلوب تلقائي - دائماً - ومليء بالحياة. ولهذا فألاركون واحد من أحسن قصاصي القرن التاسع عشر. وشهرته - اليوم - لا تعتمد على أعماله الكبيرة ذات الأهداف التعليمية بقدر ما تعتمد على قصصه؛ فهي لوحات مسلية للحياة والتقاليد في جنوب اسبانيا (الأندلس). و«كشف الطالع» (أو نبوءة الغجري) قصة من مجموعة «حكايات وطنية» نجد فيها الحياة الأندلسية مرسومة بحيوية مع ملامح حياة الأقاليم. وعلى الرغم من أن هناك شيئاً يجعل الحدث درامياً، فإن المؤلف يقدم حدثاً وقع حقيقة على أغلب الاحتمالات.



رجل بأصوات الغليية

قصة /
حورية البدرى

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- تفضل يابك . مع ألف سلامة
هذه « البك » والألف سلامة من أجل
النقود . يعرف ذلك . مديده بثقة وأعطاه
النقود . . لكنها نقودها . عملت منه
« بك » إذن . . لكن على أي الحالات لم
يكن صعلوكا بدونها . . رجل هو في أعين
الناس . يجيء لها بكل شيء . يدفع
دائما . لم يروها تمد يدها لتسد أية فاتورة

بثقة مديده بالنقود . . سيشتري لها ما
تريد . كل ما تريد .
- نعم يابك . باسم من
- باسمي . إبراهيم السيد
أخذ منها النقود ليشتري لها ما تريد . .
يجب أن يظهر رجلا في أعين الناس . .
وطالما هي مسئولة منه فيجب أن يتكفل
بها . يشتري لها ما تحتاجه وأكثر .

بضآلته . لا تهم وحدها . . لتظل وحدها
طالما يشعر بأنه لا يخطيء . فهو لا يبدد
نقودها في أي شيء . بل لها هي . .
الجميع يجذونه كبيرا . وهي فقط
تعرف ضآلته . وباستخدام الديمقراطية
يكسب هو . فالجميع معه . وليظل في
نظرها هذا الشيء الضئيل في ركن الإطار
الواسع فهذا رأيها وحدها . . ووحدها لا
تهم . .

سيلغيها كما ألغته . . سيتزوج
بأخرى . كي يبتعد عن احتقارها الذي
يخفقه . . لكن ، هذه الأخرى يجب أن
يتكفل بها أمام الناس . يجب ألا يدع يدها
تمتد لتسد حسابا وهو موجود . فهو
الرجل . . سيأخذ منها إذن ليسدد . .
ليحفظ صورته داخل الإطار الواسع أمام
الناس . . وهي . إنها ستحتقره هي
الأخرى . . ستصبحان اثنتين . . لا . .
إن الرأي الفردي مرفوض . ولذا يجب ألا
تكونا اثنتين أبدا . . لن يتزوج هذه
الأخرى . . ستظل وحدها ترى أنه
ضئيل . . لن يسمح بأن يشاركها أحد
هذا الرأي . . إن فرديتها تلغي رأيها . .
وبرأي الجميع هو رجل . . وهذا
يكفي . .



أو حساب . . دائما هو يدفع . . رجل في
أعينهم جميعا . لكنها هي تعرف أنه يد يده
بنقودها . هي وحدها تعرف أنه ليس في
هذا الإطار الذي يرسمه حول نفسه .
صورة ضئيلة هو داخل الإطار الكبير . .
تقول لنفسها ساخرة : اللوحة البيضاء
الشاسعة والرسم الكاريكاتيري لرجل
ضئيل في ركن من أركانها شيء رائع غير
متكرر . . تبسم كي تلغي فكرة البكاء :
لكنها في ذلك اليوم بكت كثيرا .
عندما امتدت يد الطفل بنقود أمه إلى
المحصل . ضحك البعض . وضحك
الطفل ضحكة عريضة . . شعر أنه وكما
يقولون رجل . رجل مسؤول . هذه
الكذبة الكبيرة . لم تشعر بيدها وهي
تهوي على وجه الطفل . . إنسحبت من
بينهم سريعة قبل أن ينطلق غضبهم . .
تركتهم في دهشتهم وبكت كثيرا . وحدها
بكت كثيرا . .

عندما روت له ما حدث عرف أن
الصفعة التي تلقاها الطفل كانت له
هو . . كانت تريد أن تصفعه هو . .
لكنها لا تفعل ذلك ولن تفعله . . يعرف
أنها لن تفعله ولذا سيستمر . سيأخذ
نقودها ليشتري لها ما تريد . سيظهر رجلا
في أعين الجميع . هي وحدها تشعر

أضواء على

مسرحية

الفتى مهران

للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي

د. أحمد زياد محيل

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تقدم مسرحية (الفتى مهران)^(١) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) صورة لمجتمع ريفي بائس متخلف ، ينخر فيه الفقر والجهل والمرض ، ويتسلط عليه في غياب السلطان نائبه الأمير ، فيسوم الشعب ألوان الهوان والقهر ، ويظهر فرد متمرد ، يتحدى الأمير ، ويساعد الفقراء ، ويتنصر للسلطان الغائب في حرب خارجية ، يساعده على ذلك جماعة من الفتيان ، يتولى قيادتهم ، وهو يمتاز ببطولة نبيلة وشهامة فذة ، ولكنه يسقط بسبب حبه زوجة صديقه ، وبسبب تنازله للأمير ، وقبوله التفاوض معه ، ويتم أخيرا قتله غدرا ، وبترافق ذلك مع اغتيال السلطان ، وهو عائد

إلى الوطن ، فيتولى الأمير منصب السلطان ، متواطئاً مع التتر ، الذين يهددون البلاد ، ويبدأ عندئذ وعي الفلاحين بالاستيقاظ والنهوض ، ويتم إعلان انطلاقتهم .

وتستوحي (الفتى مهران) من الماضي ما كان من تعرض الأسطول البرتغالي للسفن التجارية المصرية ، وعمده إلى قطع طريق (الهند) عليها ، بعد أن ازدهرت التجارة المصرية وقويت ، في محاولة من (البرتغال) للسيطرة على التجارة البحرية ، وتسييرها في الطاريق المار بـ (رأس الرجاء الصالح) ، وقد تصدى السلطان (قانصوه الغوري) (٨٥٠ - ٩٢٢ هـ - ١٤٤٦ - ١٥١٦ م) للأسطول البرتغالي ، فانتصر عليه ، ولكنه شغل عنه بعد ذلك بصدهجمات السلطان (سليم الأول) على (مصر) ، فأصبحت السيادة للأسطول البرتغالي في مياه (المحيط الهندي) ، وظل الأسطول المصري سيد البحر الأحمر^(٢) .

كما تستوحي من الماضي ما كان من حركة الفتیان في (مصر) ، وازدهارها في عصر المماليك ، وهي تضم عدداً من الشباب ، لهم زي معين ، وعادات محدودة ، وتقاليدها خاصة ، يتدربون على ركوب الخيل ، واستعمال السيف ، ويتصفون بالشهامة والكرم والإباء ، ويعملون على نصرة الضعيف ، والحد من قوة الظالم^(٣) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وتنطلق المسرحية مما تستوحيه ، في حرية كبيرة ، فتصور سلطاناً من سلاطين (مصر) ، لا تحدد اسمه ، يغريه تجار البهار بغزو بلاد (السند) ، فيهيء الجيش ، ويسير بنفسه على رأسه ، ليجر البلاد إلى حرب لا تخدم غير مصلحة التجار ، في وقت يعاني فيه الشعب من الفقر والجوع ، ويتهدد فيه البلاد التتر الغزاة ، ويتيح غياب السلطان لخليفته الأمير فرصة الاستبداد ، فيعسف بالشعب ويرهقه ذلاً ، ويتصل بأعداء البلاد ، ويتفق معهم على قطع طريق العودة على السلطان ، ثم يرسل إليه من يغتاله ، وينصب نفسه سلطاناً بدلاً منه .

وتصور المسرحية حركة الفتیان في (مصر) وهي تعمل على نصرة السلطان ومساعدته ، وتتصدى للأمير ، تحرض عليه الفلاحين ، وتقودهم إلى قتاله ، مثيرة

فيهم وعيهم ، ثم تجعل قائد تلك الحركة يقبل المفاوضة مع الأمير ، فتخسر حركته قوتها ، وتفقد دورها ، ولكن وعي الفلاحين كان قد تفتح ، فينطلق هؤلاء واثقين بنصرهم ، متفائلين بمستقبلهم .

ومما لا شك فيه أن السلطان الذي تصوره المسرحية ليس هو نفسه السلطان (قانصوه الغوري) ، فالمسرحية لا تقصده في شيء ، فهي لا تذكر اسمه ، ولا تشير إلى عصره ، ومما لا شك فيه أيضا أن حركة الفتيان التي تصورها المسرحية ليست هي نفسها حركة الفتيان في عهد المماليك ، فالمسرحية لا تقصدها ، مما يؤكد أن المسرحية لا تسعى إلى تفسير الماضي تفسيراً جديداً ، ولا إلى بعثه وإحيائه ، ولا إلى إعادة تصويره ، وإنما تسعى إلى التعبير من خلاله عن مضمونات وقضايا جديدة ، تستعير لها شكل الماضي ، فتسقطها عليه .

إن المسرحية تعبر عن مفهوم ثوري ، تسقطه على الماضي ، وتصوره من خلاله ، فتجعل السلطان يسوق البلاد إلى حرب لا تخدم غير مصلحة التجار ، كما تجعل حركة الفتيان تحرض الفلاحين على عداء الأمير ، منطلقة في ذلك كله من مبدأ الصراع الطبقي ، وخدمة نظام الحكم في المجتمعات غير الثورية طبقة المستغلين ، وخطورة انحراف الثوريين بالثورة عن مسارها حين يقبل أحد منهم التفاوض مع أعداء الثورة ، والتفاؤل بانتصار الطبقات الكادحة في كفاحها من أجل مستقبل أفضل .

* * *

والمسرحية تعبر عن فهم للتاريخ يتمثل في الاعتقاد بدور الطليعة في تنبيه الفلاحين إلى حقيقة الصراع بينهم وبين الحكام المستبدين ، أصحاب القصور ، وإيقاظهم ، وإثارة وعيهم ، وتحريضهم على كفاحهم ، وبدء هذا الكفاح ، وقيادته في مرحلة من مراحله ، ثم تسليم زمامه إلى الفلاحين ، ليباشروه بأنفسهم .

والمسرحية تصور جماعة من الفتيان يمتازون بأخلاقيهم النبيلة ، يقودهم زعيمهم (مهرا) ، وهم يعملون لصالح السلطان ، ويسعون إلى تمكين سلطته ، والحد من سلطة نائبه ، كما يعملون لصالح الفلاحين ، ويسعون إلى رفع الظلم عنهم والحيث ،



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والحد من استبداد نائب السلطان ، ولا سيما بعد أن يمضي على رأس الجيش إلى غزو (السند) في حرب لا مصلحة للشعب فيها ، وقد تحكم في غيابه نائبه الأمير ، واستبد ، ويتصدى له (مهران) فينظم صفوف الفلاحين ، ويقودهم ، ولكنه يقبل دعوة الأمير إلى زيارته في القصر ، فتضعف منزلته لدى الفلاحين ، ويرافق ذلك حبه زوجة صديقه الذي استشهد في حرب (السند) ، فيسقط ، ويتخلى عنه صحبه ، ولكنه يسعى إلى استرداد مكانته في نزال مع قائد الجند ، ويكاد يتغلب عليه ، ولكن طعنة غادرة ترديه ، فيسلم الروح ، وهو يوصي الفلاحين بمتابعة الكفاح ، ويعدده أحدهم بذلك ، ويمضي ليعلن بدء كفاح الفلاحين ، ويعبر عن ثقته بالنصر .

والمسرحية تقدم فهما لدور الطليعة يتمثل في عمله على إيقاظ وعي الفلاحين ، وتحريضهم على كفاح مستغليهم ، وقيادة هذا الكفاح في أولى مراحلها ، ولكنه فهم أولي ، يقوم على قدر كبير من التصور المثالي الشاعرى الحالم ، فالطليعة التي تصورها المسرحية من نوع خاص متميز ، ليست مثقفة ، وإنما هي طليعة تستمد بعض صفاتها من جماعة الفتیان التي عرفها التاريخ العربى في بعض مراحلها .

وهي طليعة منعزلة في الواقع عن الشعب ، ولا تمثله ، ولا تنتمي إليه ، وتحمل قدرا غير قليل من الأفكار الإصلاحية ، التي تعتمد على الترميم لا على الهدم والبناء ، ويلاحظ ولاؤها للسلطان ، رمز العدل المطلق .

ويقود تلك الطليعة فرد هو الفتى (مهران) ، وهو يمتاز بصفات لا يمكن أن تعد من صفات رائد الطليعة ، ولا من صفات الثائر ، وما هو إلا شاعر حالم وفارس نبيل .



والمسرحية تظهر التصادم بين الفلاحين والطبقة الحاكمة ، ويمثل الفلاحين (صابر) وأمه ، والراعي ، والعمدة (طه) ، ويقف إلى جانبهم الفتیان ، ومنهم (أسامة) و (وائل) وزعيمهم (مهران) وزوجته (مي) ، كما تقف إلى جانبهم (سلمى) العجربة . ويمثل الطبقة الحاكمة (الأمير) وأعوانه ، وفيهم القاضي (بجير) ، والقائد (حسام) وزوجته (نجلاء) ، والعميل (عوض) ، ويقف إلى جانبهم الحراس والجند والأتباع .

وعلى الرغم من جهل الفلاحين ، وتحلفهم ، وانشغالهم بلقمة العيش ، وفقرهم ، ومرضهم ، وتعلقهم بالأقاويل فإنهم على استعداد للصدام ، والدفاع عن حقهم ، بل إن فيهم من هو واعد ورافض ومعرض .

ويمثل ذلك الوعي خير تمثيل (صابر) ، وكان أبوه قد مات من الجوع ، وسلمه الفأس ، كي يسقط بها قلاع الظلم ، وهو يعي ضرورة الثورة ، يشارك فيها

الفلاحون ، ولذلك يرفض دعوة (مهران) إليه ، لترك الفلاحين وينضم إلى
الفتيان ، بل إنه يدعو (مهران) نفسه إلى ترك الجبل ، والنزول إلى الفلاحين ، وهو
الذي يقود الفلاحين إلى سور القصر ، ويضرب فيه بفأسه ، وحين يموت (مهران)
يحمل الفأس ويعلن انطلاق الفلاحين ، لتحقيق حلمهم ، في الحرية والعدالة ،
وصوته آخر صوت تحتتم به المسرحية ، مؤكدا الثقة بالكفاح ، والتفاؤل بالنصر .

يقول (صابر) في الختام^(٤) :

« وسننطلق

سنخوض معركة المصير بلا دروع ولا خوذ

ضد اللصوص الدارين

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين

لم ينعكس وهج على جبهاتنا

وعروقتنا بالرغم من هذا يؤججها هيب الشوق للمستقبل » .

ويشبهه (طه) العمدة ، وهو يحب الفلاحين ، ويخلص لهم ، ويعمل
لصالحهم ، ويقودهم للقاء جند (الأمير) وصددهم ، وهو يعجب بالفتى (مهران)
و (سلمى) ويثق بهما ، وهو الذي يخلص (مهران) من محاولة (عوض) فضحه في
ساحة القرية وإدانته ، فيقنع الفلاحين ببراءته ، ويؤكد لهم إخلاصه .

ويبدو منصب العمدة ، من خلال الدور الذي يقوم به (طه) ، منصبا حرا ،
مستقلا ، يمثل به الفلاحين ، ويرعى مصالحهم ، وليس منصبا مرتبطا بالحاكم ،
ونظام حكمه .

و (سلمى) حاملة ، تناجي الليل والقمر ، وتذكر فقرها وبؤسها ، وتنكر ظلم
(الأمير) واستبداده ، وتنشد العدل والحرية ، وهي تغني وترقص ، تفتن الألباب ،
وتسحرها ، في تمرد على الواقع ، ورفض ، وطموح نحو التغيير . ولكن لا يمكن أن
تعد ثائرة ، فهي (رومانتيكية) حاملة ، ولا تحمل شيئا من الرؤية المستقبلية ، ولا

تنطلق من إرادة الفلاحين ، ولا تمثلهم ، بل إنها غريبة عنهم .

وهي تحمل تناقضات كثيرة ركبت فيها تركيبا ، كي تحدث صراعا مصطنعا ، فهي متروجة من (هاشم) ، ومنذ البدء يساق زوجها إلى الحرب ، فتعيش وحدها ، لتحس بالصراع بين إعجابها بالفتى (مهران) وواجب الوفاء لزوجها ، والإخلاص لذكراه ، بعد علمها باستشهاده ، وهو صراع مصطنع ، الغاية منه أن يقود إلى سقوط (مهران) بسبب من حبه لها ، وليس بسبب من تنازله ، وقبوله للتفاوض مع الأمير ، فقط ، وكان من الممكن أن تكون (سلمى) عذراء ، يعشقها الجميع ، ويتمنونها ، ولا يطالها أحد .

وهي تحمل صفات مفترضة ، فهي غجرية ، وهذا يعني أن التمرد الذي تحمله وافد على الريف ، وغريب عنه ، وليس أصيلا فيه ، ولا نابعا منه ، وكان يمكن أن تكون فلاحا من بنات الريف نفسه ، وهذا أدعى إلى ارتباطها بمجتمعها ، ورغبتها في التمرد عليه ، وتغييره ، ولكن يبدو أن الرغبة في تقديمها حاملة شاعرة ، هي التي قادت إلى تقديمها غجرية .

ويبدو أن اختيارها غجرية مبني على أساس ثقافي ، قوامه التأثير بما في بعض آداب المجتمعات الأوروبية من مثل للمرأة الغجرية المتمردة ، كما في رواية (كارمن) ١٨٤٧ لمؤلفها (بروسبير ميريميه) .

ولا يختلف (مهران) كثيرا عن (سلمى) ، فهو شاعر ، يسكن الجبل ، ويرفض النزول إلى الحقل ، والعيش مع الفلاحين ، تأكيداً لنزوعه المثالي الحالم ، وهو يقود جماعة الفتیان التي تتمسك بالأخلاق النبيلة ، وتسعى إلى حماية الضعيف ، والانتصاف له من القوي .

ويبدو من الصعب وصفه بأنه ثائر ، فهو (رومانتيكي) حالم ، يشبه الفارس النبيل ، الذي يسعى إلى نصره المظلوم ، في مواقف فردية ، ضمن إطار القانون والنظام ، بل إنه يسعى إلى نصره السلطان ، فيشبه في ذلك ، مع جماعة الفتیان ، فرسان الملك أو الملكة ، ولا يتطلع إلى تغيير النظام ، ومجابهة الحاكم .

وهو يحمل صفات الفارس النبيل وملاحه ، فهو قوي وشجاع ، يهابه الجميع ،
ويكفي ذكر اسمه حتى يفر خصومه ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يقتل قط ، ثم قتل
مرة ، وندم على القتل ، وهو مصدور ، يعاني من سعال حاد ، ولكن سعاله لا ينتابه
إلا في أشد المواقف حرجا ، كأن يكون في مبارزة مع القائد (حسام) .

وهو يحمل تناقضات كثيرة ، ركبت فيه تركيا ، كي تحدث صراعات
مصطنعة ، لا مسوغ لها ، ولا إقناع فيها ، فهو متزوج ، وزوجته تعنى به ، وتصبر
على عدم اهتمامه بها ، ولكنه يميل إلى (سلمى) ويهاها ، ويقتل من أجلها ، وكان
من الممكن أن يكون عزبا ، ليكون أكثر تعبيرا عن نزوعه (الرومانتيكي) ، المثالي
الحالم ، وليبدو عشقه (سلمى) مسوغا .

ولعل أخطر ما أقدم عليه (مران) بدافع من نزوعه المثالي ، ولتحقيق معنى
النبيل والشهامة والفروسية ، هو عفوه عن (الأمير) بعد أن حاصره الفتيان ، وتنازله
بعد ذلك إلى (الأمير) وذهابه إليه في قصره ، وهو ما قاده إلى الإغراق في البعد عن
الشعب ، وهو بعيد عنه في الأصل .

ويبدو (مهران) بعد ذلك مستبدا في زعامته الفتيان ، مسيطرا عليهم ، فهو
يصدر عن آرائه وحيدا ، ولا يشاور أحدا منهم في شيء ، وعلى الرغم من تقريبه اثنين
منهم إليه ، وهما (أسامة) و (وائل) ، فإن انقضاص أحدهما عنه ، بعد افتضاح
حبه ، لا يؤثر في حركة الفتيان ، مما يدل على أن (مهران) هو الزعيم الذي يقرر كل
شيء في تلك الحركة .

إن حركة الفتيان ترتبط بالسلطان ، وتدافع عنه ، وتحظى بتأييده ، وهي
ترفض الثورة به ، بل تسعى إلى الحفاظ عليه ، وإعادته إلى منصبه ، وهي توجه بعد
ذلك عداها إلى رجال الحكم ، وفي مقدمتهم الأمير ، حتى ليبدو عداؤها له أشبه
بالعداء الشخصي ، ولذلك يبدو غريبا أن يعفو (مهران) عنه ، ويتنازل له ، ويزوره
في قصره ، ويقبل بمفاوضته .

إن حركة الفتيان لا تحمل رؤية مستقبلية ، ولا تفكر في التغيير الشامل ، ولا

تضع تصورا عمليا للارتباط بالفلاحين ، وتنظيمهم ، وقيادتهم لتحقيق خلاصهم من الاستبداد والعسف ، وهي بعد ذلك كله غارقة في أحلام زعيمها الشاعر ، وواقعة تحت سيطرته الفردية .

ولكن لابد من أن يحدد حركة الفتيان الدور غير المباشر الذي قامت به ، وهو بعثها روح التمرد في الفلاحين ، وتنبيههم إلى ضرورة الكفاح ، فقد ضربت مثلا لإخفاق الإصلاح الفردي المثالي ، وإخفاق التعاون مع رجال الحكم المستبد ، وخطر الوثوق بوعوده ، ثم قدمت دليلا على ضرورة المجابهة ، والكفاح للخلاص من الاستبداد ، بالعمل الشعبي المنطلق من الجماهير ، أصحاب المصلحة في الثورة .

والمسرحية بعد ذلك كله تمتاز بتأكيدا ضرورة انطلاق الفلاحين ، للكفاح في سبيل تحقيق الحرية والعدالة ، ووثوقها ببداية تلك الانطلاقة بعد إخفاق حركة الفتيان ، وتفاؤلها بانتصار الفلاحين ، وإن كان ذلك قد جاء أخيرا في شكل دعاوي مباشر .



وتتألف المسرحية من أحد عشر منظرا ، تتلاحق من غير أن توزع على فصول ، وهي حافلة بمواقف جزئية ، وحوادث ثانوية ، وتفصيلات دقيقة ، كثيرة ، تحشد في المسرحية حشدا ، في حرص على وصف الأشياء كلها ، وتصويرها جميعا ، في تتبع وتقص وشمول ، وتكرار وإعادة .

ويمكن أن يضرب مثلا لذلك المنظر الثالث (ص ٢٩ - ٤٧) كله ، وهو منظر يمكن الاستغناء عنه لأن الغاية منه لم تكن سوى طرح ثلاثة أخبار ، هي سوق (هاشم) مع الجيش إلى السند ، ورعي غنم الأمير حقل الفلاحة ، وتنكر (سلمى) لـ (عوض) ، وسوف يطرح الخبر الأول في بدء المنظر الرابع ، كما ستتضح تفاصيل الخبر الثاني في المنظر الرابع أيضا ، وكان قد تم في نهاية المنظر الثاني إظهار حقد (عوض) على (مهران) وعلى (سلمى) وتقلبه عليهما .

ولقد اقتضت التفاصيل الكثيرة شخصيات تماثلها في الكثرة ، ومعظمها شخصيات ثانوية ، ولكنها تحظى جميعا بالعناية والاهتمام ، وهي شخصيات نمطية ثابتة ، يمثل كل منها قيمة فكرية ، أو نفسية عامة ، ثابتة ، ويمكن أن تقسم تقسيما

حادا واضحا إلى فئتين ، فئة تمثل الأخيار ، وفئة تمثل الأشرار ، وفي فئة الأخيار يمكن تصنيف الفلاحين ومنهم الفلاح (صابر) وأمه ، والعمدة (طه) والفتيان ، ومنهم (وائل) و (أسامة) و (هاشم) ، و (سلمى) و (مي) ، وعلى رأس أولئك جميعا يأتي (مهران) وفي فئة الأشرار يمكن تصنيف جند الأمير وأعوانه ، ومنهم القائد (حسام) والقاضي (بجير) والعميل (عوض) و (نجلاء) والجارية التترية ، وعلى رأس أولئك جميعا يأتي الأمير .

ويلاحظ التقابل بين الأشخاص في الفئة الأولى ، والأشخاص في الفئة الثانية ، وهو تقابل محكم ومدرّوس ، ويقوم على التناظر الثنائي ، وعلى أساس من ثبات الصفة في الشخص وتحديداتها ، فالفلاحون يناظرهم الجند ، والفلاح (صابر) يناظره القائد (حسام) ، والعمدة (طه) يناظره القاضي (بجير) ، والتترية تناظرها (سلمى) ، و (مهران) يناظره (الأمير) .

وزمن المسرحية ممتد ومتطاوّل ، وهو يقع ما بين ذهاب السلطان إلى بلاد (السند) لغزوها ، وعودته منها ، بعد أشهر ، وقطع الترت طريق العودة عليه ، واغتياله .

وتقع حوادث المسرحية في مواضع متعددة ، منها ساحة القرية ، وسفح الجبل ، وبيت (هاشم) ، وقاعة في قصر الأمير ، وأمام سور قصر الأمير ، وتلقى المواضع وصفا تفصيليا دقيقا ، وبعض المواضع تحمل دلالات رمزية محددة ، وتتناسب مع حوادث بعينها ، وترتبط بفكرة خاصة ، فالجبل بما فيه من عزلة وعلو وشمم ، لجماعة الفتیان ، حيث يعيش (مهران) منعزلا عن الفلاحين ، حاملا قيم العدل والخير والقوة ، وساحة القرية بامتدادها وانبساطها ، للفلاحين البسطاء الساذجين ، ومدخل القرية ومنعرجات أزقتها لمواقف المكر والخداع والختل ، والقصر بما فيه من ترف وبذخ وفخامة ، لبيع الضمائر وشرائها ، واصطناع العملاء والموالين ، ومثل تلك التقسيمات تبدو مفترضة ، وفيها قدر غير قليل من التحكم .

والمسرحية تقوم على بناء سردي متتابع الحلقات ، متصل ، في تسلسل زمني محض ، من غير روابط عاطفية ، أو منطقية ، وتحاول بعد ذلك إدخال بعض أشكال

التغيير في البناء السردى ، ولكنها تبدو أشكالا مصطنعة تزيينية ، ليست قوية الارتباط بالبناء ، وهي لا تغنيه في شيء ، ولا تخرج به عن السرد ، وبعض تلك الأشكال تزيد من رتابة السرد ، وتعرقل سير الحوادث وتبطئها .

فالمسرحية تستخدم أسلوب الحلم في جزء من المنظر الخامس (ص ٧٩ - ٨٣) وفيه تذكر (سلمى) زوجها (هاشما) ، فيظهر ليخبرها بما يحقق الجيش من انتصار ، ولكنه يشكو لها غوص قدميه في الطين ، وإحساسه بالغرق ، ثم يهتف أن أنقذوا السلطان ، وتناديه (سلمى) ، ولكنه يغيب .

ويبدو الحلم غير قادر على تطوير البناء ، وهو لا يضيف إليه بعدا جديدا ، وفيه قدر من الطول والافتعال ، ولا يحمل طبيعة الحلم .

وتستخدم المسرحية أيضا أسلوب استرجاع الذكرى (ص ١٥٧ - ١٦٠) في المنظر الثامن ، وتستخدم لذلك خيال الظل ، ففي هذا المنظر يلوم (مهران) (عوض) على تخليه عن الفتیان ، ووشايته بهم ، فيؤكد (عوض) أنه لقي عذابا لم يطق احتماله ، ثم تظهر الذكرى ، في خيال الظل ، فيظهر شكل يمثل (عوض) وهو يتلقى الضرب ، ويهدد بحرق زوجته وأولاده ، فيضطر إلى الاعتراف .

ويبدو أسلوب استرجاع الذكرى باستخدام خيال الظل باهتا ، وغير مقنع ، ويظهر خيال الظل دخيلا على بناء المسرحية وتركيبها العام ، وفي الاعتذار لخيانة (عوض) جماعة الفتیان بسبب ما لقيه من عذاب جسدي ونفسي ما يقلل من تحميل (عوض) مسؤوليته عن التعاون مع (الأمير) ، وما يضعف من قدرة المسرحية على إثارة مشاعر الازدراء نحوه ، بوصفه شريرا ، فاسداً خان الفتیان .

* * *

ولقد كتبت مسرحية (الفتى مهران) بشعر التفعيلة ، وتكرر فيه التفعيلة الواحدة ، مرات غير محدودة العدد ، على سطر واحد ، قد تبلغ أحيانا ثمانى تفعيلات ، وقد لا تزيد على الواحدة ، وقد تستكمل التفعيلة في نهاية السطر بالسطر الذي يليه . وتتغير التفعيلة الواحدة بين موقف وموقف ، من غير ضابط ، ولكنها لا تتغير بين متكلم ومتكلم ، وقد يمتد الحوار طويلا في تفعيلة واحدة ، قبل أن يتغير .

ومن أبرز التفعيلات المستخدمة (فاعلاتن) و (متفاعلن) و (فعولن) ،
ويقلّ استخدام (مستفعلن) و (فاعلن) ، وثمة تصرف كبير في إلحاق الزحافات
بالتفعيلات ، ومن ذلك تحويل (فاعلاتن) إلى فاصلة صغرى ، أي إلى ثلاث
حركات فساكن ، تمثلها (فِعْلُن) .

وتكاد القافية تغيب عن الشعر في المسرحية ، فهي لا تظهر إلا قليلا ، وفي
أسطر متباعدة جدا ، ولا تخضع لطريقة ، أو نظام .

ويميل الحوار إلى أن يكون كالحديث العادي ، بما فيه من بساطة وعفوية
وارتجال ، وبما فيه من كلمات مبتذلة كثيرة التردد على لسان الناس ، وتعبيرات شعبية
جاهزة شائعة ، حتى يغدو في مواضع كثيرة نثريا ، ولا يخلو من ضعف وركاكة .

ومن ذلك مثلا قول (الراعي)^(٥) .

إنني أقسم بالنعمة أني لست أعرفه

الفتى (مهران) هذا طول عمري لم أره

ولعل من أسباب تحول الشعر إلى النثرية ، طول الحوار ، وهو طول مفرط ،
مبالغ فيه ، يقوم على شرح الأفكار وتحليل المواقف والتعليق على الأفعال ، في إلحاح
وإسهاب وتكرار ، ولا يملك الشعر في المسرحية شيئا من الإيجاز والكثافة والتركيز ،
حتى في أكثر المواقف حرجا وأشدّها اعتمادا على الأفعال .

إن الشعر المعتمد على التفعيلة يسعى إلى الخلاص من قوة التركيب اللغوي ،
ومتانة بناء الجمل ، وحدة الإيقاع الشعري ، وتحقيق العفوية والبساطة ، وهذوء
الحركة ، وخفوت النغم ، والاقتراب من النثر ، ولكن الشعر في المسرحية يبالغ في ذلك
كله حتى يسقط في الضعف والنثرية .

وتطول بعض القصائد في المسرحية طولا مفرطا ، وهي قصائد غنائية ، ومنها
القصيدة التي يليقها (مهران) في ساحة القرية ، أمام الأمير ، يتحدث فيها ، ويصف
نفسه ، وهي تمتد على أكثر من سبعين سطرا ، وتشغل ثلاث صفحات من القطع
الكبير (ص ١١٨ - ١٢١) وتقوم على الحشو والتكرار والإسهاب ، وتشبهها القصيدة

الطويلة التي تؤكد فيها (سلمى) حبها (مهران) ، وتمتد على أكثر من خمسين سطرا ، وتشغل صفحتين اثنتين من القطع الكبير (ص ١٧١ - ١٧٢) ، وثمة قصيدة ثالثة طويلة ، يعبر فيها (بجير) عن جزعه لدى سماعه احتلال التتر القرية التي ابنتى لنفسه فيها قصرا ، وهي تنتهي بجنونه ، وانتحاره ، وتمتد على أكثر من ثمانين سطرا ، وتشغل أكثر من أربع صفحات (ص ١٩٧ - ٢٠١) ، تتخللها أحيانا مقاطعة من (الأمير) ، ولكنها مقطاعة مفتعلة ، لتقصير طول القصيدة .

وتبدو مثل تلك القصائد معرقة لسير الحوادث في المسرحية ، ولا غاية لها سوى توضيح شخصية من الشخصيات ، وهو توضيح مباشر ، لا يتحقق بالفعل ، ومافي القصائد من جمال فني ، لا يشفع لها ، ولا يسوغ دخولها البناء المسرحي .

« إن المونولوج الدرامي غير قادر على خلق شخصية من الشخصيات ، إذ إن الشخصية لا تخلق إلا في الحدث ، ولا تكتسب واقعيتها إلا من خلال الحدث »^(٦) .

و « ليس الحوار مكرها على تغطية أية منطقة معينة ، فلا هو بالمقال ولا هو بالأطروحة ، ولا تتحكم به ، إلا شروط الدراما وحدها ، ولذلك فإن الشخصية في المسرحية لا تتكلم لمجرد أن تكشف لنا عن نفسها ، كما لن يسمح لها بإفراغ نفسها بالكلام ، فهي محددة في أقوالها بما يتصل بالمسرحية ككل ، ويبقى على حركتها ، ويقدمها بالقدر اللازم ، وبالسعة المقررة لها »^(٧) .

وتظهر في المسرحية مقولات يلقيها (مهران) حكما وأمثالا وعظات ، منها قوله^(٨) :

أنا ذا فتى الفتان مهران أقول

مهما تكن كسف الظلام فالفجر يقبل في النهاية دائما

وهي مقولات تتردد في مواضع غير قليلة من المسرحية (ص ١٣ - و ٨٩

- و ١١٨ - ١٦٨)

لقد تخلصت المسرحية في شعرها المبني على التفعيلة من الغريب ، ومن حدة الإيقاع وقوته ، ومن متانة التراكيب وقسوتها ، وأتت بشعر رقيق ، ينساب في سهولة

كبيرة ، إلى درجة الركاسة والضعف ، ولكنها لم تتخلص من طول الحوار ، ومن القصائد الغنائية ، ومن الشرح والتعليق والتحليل ، ومن الحكم ، وقد بدا الحوار في معظم المواضع لا دور له ولا وظيفة ، فهو لا يترافق مع حدث ما ، ولا يطور في الحبكة ، ولا ينمي البناء ، إلا نادرا .

« لقد أفلح الشرقاوي في خلق الشعر الدرامي ، ولكنه لم يستطع أن يخلق به شخصيات حية كاملة الاستدارة ، ولم ينجح في أن يقيم بناء مسرحيا ثابتا ، في إطار اللوحات الكثيرة التي يشتمل عليها العمل ، إننا نشعر بجمال الشعر ، وقوته ، وقدرته على أن يستوعب تراث الماضي ويعبر عن أفكار الحاضر ، ولكن هذا كله يتم داخل بناء ممتد ، يعبئه طغيان الروح الغنائية على روح الدراما ، كثير من المقاطع أطول مما ينبغي ، وبعضها يكرر الآراء والأفكار التي سبق لغيره من المقاطع الخوض فيها ، والشرقاوي لا ينسى أبدا أنه شاعر ، وكان من الأوفق أن يذكر دائما أنه كاتب مسرحي ، يكتب أعماله بالشعر »^(٩) .

الهوامش

- (١) الشرقاوي ، عبدالرحمن ، الفتي مهران ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، قطع كبير ، ٢٣٩ صفحة .
- (٢) ينظر : ماهر ، د . سعاد ، البحرية في مصر الإسلامية وآثارها الباقية ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٣٠ - ١٣٣ .
- (٣) ينظر : أمين بك ، د . أحمد ، الصعلكة والفتوة في الإسلام ، سلسلة كتاب اقرأ ، العدد ١١١ ، أبريل ، ١٩٥٢ ، ص ٧٢ ، وما بعدها .
- (٤) الشرقاوي ، عبدالرحمن ، الفتي مهران ، ص ٢٣٩ .
- (٥) الشرقاوي ، عبدالرحمن ، الفتي مهران ، ص ٥٨ .
- (٦) إليوت ، ت . س ، مقالات في النقد الأدبي ، تر . د . لطيفة الزيات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، لانا ، ص ٧٤ .
- (٧) بنتلي ، إريك ، الحياة في الدراما ، تر . جبرا إبراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ٨٨ .
- (٨) الشرقاوي ، عبدالرحمن ، الفتي مهران ، ص ١١٤ .
- (٩) الراعي ، د . علي ، المسرح في الوطن العربي ، كتاب عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢٥ ، كانون الثاني ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٢ .

حوار صريح مع الشاعر

أحمد عبد المعطي حجازي

أحبري الحوار
محمد كشيلة

□ انعدام وجود مؤسسة ثقافية مستقلة هو أقدم سبب من أسباب أزمة الثقافة العربية.

□ بعض التيارات الأدبية الجديدة، كانت مجرد رد فعل على هزيمة عام ١٩٦٧.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

□ القطيعة لا تصل إلى مبتغاها الايجابي حين تحصر نفسها بالنحو والوزن

كنا نسير وسط شوارع القاهرة المزدهمة، نبحث عن مكان يمكن أن نجري فيه الحديث.. طابور العربات الذي لا ينتهي يصدر ضجيجاً متصلاً يحتوي كل شيء.. رحنا نواصل البحث بمشقة، وفي النهاية عثرنا على مقهى متواضع فجلسنا، وكان لنا هذا الحوار الممتع مع الشاعر الكبير / أحمد عبد المعطي حجازي.



الثقافة والمثقفون

□ قلت له : باعتبار الأزمة الحضارية التي يمر بها وطننا العربي الآن وانعكاسها على الثقافة ، فما هي أهم الإشكاليات التي تواجه حركة الثقافة الآن ؟ .

● استفحلت أزمة الثقافة العربية بعد هزيمة ١٩٦٧ ، فقد كانت هناك أسباب سابقة للأزمة ؟ ثم أضيفت لها بعد الهزيمة أسباب أخرى ، ومن أقدم أسباب أزمة الثقافة العربية ، في رأيي انعدام وجود مؤسسة ثقافية مستقلة عن الدولة ، هذه المؤسسة الثقافية المستقلة لم تكن موجودة حتى في ظل النظام البرلماني ، والذي كان موجودا قبل الخمسينات ، في عدة أقطار عربية . .

الثقافة العربية - الحديثة خاصة - نشأت في حضن السلطة التي كانت في حاجة إلى موظفين ومساعدين ومعاونين وأخصائيين يقومون بمشروع التحديث الذي اضطلع به بعض الحكام العرب أو في البلاد العربي بأكملها ، في مصر وفي العراق وفي بلاد الشام ، وهذا عكس ما حدث في أوروبا التي استطاعت فيها الثقافة أن تنشيء لنفسها مؤسسات مستقلة خاصة بعد نجاح الثورة البرجوازية التي اشتعلت أولا في فرنسا ثم امتد لهيبها إلى مختلف البلاد الأوروبية ، المؤسسات الثقافية الأوروبية نشأت

في حضن المنظمات الشعبية المختلفة والأحزاب، التي نجحت كل منها في أن تنتزع لنفسها الحق في الوجود المنظم، وفي التعبير عن مصالحها وعن آرائها بحرية.

لقد أدى هذا أولاً إلى أن لا تختلط الأوراق، فلكل حزب مثقفوه، وهؤلاء المثقفون لهم منابرهم الخاصة: صفحهم، ومجلاتهم، ونواديبهم، ودور نشرهم - كما أدى ثانياً إلى حماية المثقف من التبعية للدولة، أو حماية المثقف الأوربي من المصير الذي يوجد فيه المثقف العربي مثلاً، وهو أن يكون موظفاً، مهملًا... الخ.

المثقف العربي منذ رفاعة الطهطاوي إلى الآن مضطر أن يكون في هذا الوضع، فهو إما أن يكون وزير معارف كعلي باشا مبارك، أو منفياً في السودان كرفاعة الطهطاوي....

في النصف الأول من هذا القرن، هذا المأزق خفت وطأته إلى حد ما، عندما كانت هناك أحزاب ومؤسسات جماهيرية، ومؤسسات ثقافية مستقلة أو شبه مستقلة كالجامعة والصحف المختلفة والمجلات وأكثر المسارح واستوديوهات السينما، ومع ذلك فالصورة العامة للوضع الثقافي في مصر أو في البلاد العربية كافة كان يتميز بهذه الظاهرة - تبعية المثقف للدولة، بل للحكومة...

وهذا الوضع جليـر بأن يهدد باستمرار الحركة الثقافية التي ينبغي أن تحاط دائماً بكل الضمانات التي تكفل لها الحرية... حرية الإبداع... حرية اكتشاف طريقها الخاص، وإدراك خصوصيتها، وإقامة علاقاتها، وإدارة حواراتها مع الماضي والحاضر، مع التراث، ومع الغرب والشرق بحرية وجرأة وجدية وإحساس بالمسئولية، وهذا كله ما لم يتح لنا على الوجه الأكمل، لذلك فهناك دائماً خلل في كل مرحلة، ليس في مرحلة بالذات - فطه حسين لم يستطع أن يستكمل مشروعه الذي كان يهدف إلى بحث التراث العربي في ضوء المنهج التاريخي الوضعي، ومشروع الإمام «محمد عبده» في إقامة فكر ديني عقلاني ضرب من الأساس عن طريق رجال الأزهر أنفسهم، الذين أرادوا أن ينصبوا الملك فؤاد أميراً للمؤمنين، ومن هنا أيضاً ضربت محاولات الشيخ علي عبد الرازق... أن النضال من أجل إيجاد الدستور الذي انخرطت فيه جماهير المصريين منذ عرابي إلى سعد زغلول إلى النحاس، لم يؤد في

النهاية - ذلك النضال - إلى ترجمة أكثر الأعمال الكلاسيكية والعقلانية في الفلسفة أو في التشريع ، تلك التي قامت عليها الثورات الديمقراطية في أوروبا ، والتي استقينا منها دستور ١٩٢٣ .

طه حسين في نقده استفاد كثيراً من أعمال «سانت بييف» و«تين» ، لكن أكثر أعمال سانت بييف وتين ، لم تترجم الى اللغة العربية . . «العقاد» استفاد كثيراً من أعمال «وليم هازلت» في الانجليزية ، لكن اين هي أعمال هذا الكاتب في العربية؟! . . الحركات الابداعية الرومانطيقية ظهرت في الشعر وفي النثر عندنا بداية منذ اوائل هذا القرن ، لكن الاعمال النقدية والنظرية للرومانطيقين لم تترجم إلا في اوائل الخمسينات ، والستينات ، والسبعينات ، و«ت - س اليوت» أصبح إماماً للشعر العربي في الخمسينات ، والستينات مع أن ما ترجم من أعماله لا يتعدى بضع قصائد ومقالات . . حتى في «الماركسية» فالماركسيون العرب أنشأوا أحزاباً وخاضوا نضالات ، وقادوا حركات أدبية ، وتبحث عن الأدبيات الكلاسيكية للماركسية او حتى الاعمال الجديدة لا تجد منها الا النادر القليل ، المشوه .

وللآن البنيويون يتحدثون عن «جولدمان» و«بارت» وعن «بلانشو» . . اين هي اعمال البنيويين . . قليل جدا منها هو الذي يترجم او يعرض بخطة مرتبكة او بدون خطة في الحقيقة ، وهكذا نجد ان الخلل قديم ومتواصل .

بعد الهزيمة

□ وماذا عن مشكلات الحاضر خاصة في الفترة فيما بعد ١٩٦٧م؟

● ما بعد ٦٧ أضيفت اسباب اخرى ، فالاجيال . . أجيال المثقفين التي انخرطت بصورة أو بأخرى في النضال من أجل تحقيق المشروع القومي الشامل الذي قاده الناصرية وحلفاؤها الآخرون . . هذه الاجيال تعرضت لحرب شعواء . انصبت عليها من طرفين متناقضين في الظاهر - الطرف الاول هو النظم السياسية العربية التي ارتدت على نظام عبد الناصر ، والتي بددت شمل الحركة الثقافية العربية ابعاداً ونفياً وتشريداً واعتقلاً . واغتيالاً ، والطرف الآخر - وبألغرابة - «حداثيو» آخر الزمان ،

الذين يرون ان اي مثقف عربي رفع شعار الوحدة العربية، او الاشتراكية او تحرير فلسطين في الخمسينات او في الستينات هو عدوهم اللدود، فلا بد ان يتهموه، لأنه هو الشاهد الحي على جبنهم وانعزاليتهم،، وطائفيتهم، وذنبيتهم والأثر السلبي الآخر لهزيمة ١٩٦٧، هو أن التيارات الجديدة التي ظهرت منذ الستينات وطوال السبعينات.. وهي تيارات لها الحق كل الحق في الظهور وفي التقدم وفي الاختلاف وفي التجاوز.. الخ، هذه التيارات مع الاعتراف بأنها قدست اعمالاً جيدة، وتميزت حركتها بجوانب إيجابية إلا أنها كانت لها جوانبها السلبية أيضاً، هذه الجوانب السلبية تتمثل في كونها كانت الى حد كبير ردود فعل على كارثة ١٩٦٧.. هذه الردود تميزت باليأس والقنوط، وشيوع الروح العدمية، وإنكار كل شيء، والتبرؤ من الذات، والاحساس الكظيم بالذنب، والرغبة في قتل النفس وخمش الوجه، وهذا بالضبط ما يفسر الكتابات التي امتلأت بشتيمة العقل العربي، والتراث العربي، وإنكار الالتزام، والتبرؤ من العمل السياسي.. والتشكيك في أي علاقة للأدب بالهموم الاجتماعية وبالناس، وإنكار حق القارئ في أن يفهم، وأن يشارك أي مشاركة في العملية الإبداعية.. ونحن نرى أن هذه التيارات، بهذا الموقف السلبي، العاطفي، الصبباني. حكمت على نفسها بالعقم والذبول، فقد خفت حدتها الآن، وبدا كأنها يئست من نفسها حتى لقد ارتد بعض ممثليها الى النقيض الآخر، فأصبحوا سلفيين متطرفين.. تلك هي في رأيي أهم مظاهر الأزمة في الحركة الثقافية المعاصرة.

الشاعر والتجريب

□ فلنعد بعد هذا التحليل الوافي الى ازمة الثقافة بشكل عام الى الشعر، ترى إلى اي مدى تبلغ حرية الشاعر في التجريب واختيار الأشكال، وحول جدوى ارتباطه بالخبرات والتجارب السابقة؟.

● أولاً : ينبغي أن يعلم الجميع بأنني مع اي شاعر في أن يجرب ما يشاء من الاشكال، لأن أي شاعر لا يستطيع أن يصل الى لغته الخاصة دون هذا التجريب

□ أي شاعر لا يستطيع أن يصل إلى لغته الخاصة دون تجريب.

والبحث الذي ينبغي ان يتميز بالجرأة والشجاعة وروح المغامرة، لكي يتحرّر من التجارب السابقة عليه ويصل الى كتابته هو نفسه، لكن هذا التجريب ينبغي أيضاً ان يستند الى أساسين لا غنى عنهما:

الأول : ان أي فن له تاريخ، وأنا أقصد بالتاريخ التراث وحده، ولكني أقصد به كذلك الطابع التاريخي للإبداع المعاصر ذاته، فكل إبداع يتحقّق في زمان ومكان يجيب على أسئلة، وينطلق من منطلقات، ويتخذ موقفاً من صراع قائم . .

الثاني : هو ما يمكن ان نسميه بالرسالة، فلكل شاعر قول أو همّ خاص متميز يكرّس نفسه له، وهذا الهم محرّك، وشرط من الشروط التي تحمي الإبداع من العبثية، واللعب والتجريب المجاني، وتمضي به الى غايته . . اي تساعد المبدع على التحقق، وهذا الهم لا أقصد به الهم الاجتماعي أو السياسي المباشر، فقد يكون - ذلك الهم - قوّة روحية ذاتية غير مباشرة، لكن هذه القوّة ينبغي ان تكون عاقلة، مسئولة، مدركة لتاريخيتها، اي متنبهة للروابط التي تشدها الى ما حولها.

الشعر فن، معنى ذلك أنّه صناعة، ولا يكفي الشاعر أن يأنس في نفسه الرغبة في أن يكون شاعراً، أو القدرة الغامضة على كتابة الشعر، هذه القدرة الغامضة مشتركة عند الناس جميعاً، لكنّها لا تتحقّق إلّا بامتلاك أسباب الصنعة . . هذه الأسباب ليست موجودة في شكل دون آخر، وليست موجودة فقط في الأشكال التي تحققت الآن هي موجودة ايضاً في أشكال مستقبلية لم تتحقق حتى الآن، لكن ظهور هذه الأشكال المستقبلية مرهون بتمثل الأشكال السابقة، واتخاذ مواقف منها تتميز بالفهم وسعة الصدر، لا بالرعونة والطيش، والكذب والادعاء . . ما أكثر الذين ينثرون عن يمين وعن شمال آراءهم حول تركة الشعر العربي وهم لا يستطيعون أن يقرأوا ثلاثة أبيات من شعر المتنبي مثلاً . . ما أكثر الذين يقرأون ولا يستطيعون ان يفهموا لأنهم بدأوا بأحكام مسبقة، وضللتهم آراء جزافية استجابت لها نفوسهم المستطيرة، ولم تخاطب عقولهم إلّا من بعيد.

□ **التعالي في النقد الأكاديمي يعود إلى عزلته عن الحركة الأدبية .**

القطيعة والمغايرة

□ يتحدث بعض النقاد «الحداثيون» عن القطيعة والتنافر، ونبذ التقاليد الأدبية المألوفة باعتبار أن كل ذلك يعتبر من سمات القصيدة الجديدة، فما رأيك بهذا الفهم الذي يضع شروطاً للقصيدة الحداثية، وهل «القطيعة» و«التنافر» بكل ما يحملان من دلالات، ضروريان لإنتاج قصيدة مغايرة «جديدة»؟

● القطيعة شعار منقول عن الأوروبيين دون فهم، فعندما كان «السورياليون» ومن بعدهم النقاد الجدد يتحدثون عن «القطيعة» فإنما كانوا يقصدون شيئاً آخر تماماً عما يقصده رافعو الشعار باللغة العربية، فهم لم يقصدوا مجرد التقاليد الفنية، أو الشكل، بل كانوا يقصدون أولاً «فكر السلطة» فأنت تقطع مع الشكل لكي تقطع مع مضمونه، بمعنى آخر أن القطيعة مع الشكل ليست هي الهدف الأول، هذا جانب، الجانب الآخر أن الأشكال والتقاليد التي كان «السورياليون» يرفعون شعار القطيعة معها أشكال حية - يجب أن يعلم هؤلاء السادة الذين يتحدثون عن القطيعة في بلادنا أن نحو اللغة الفرنسية لم يتشكل إلا في القرن السادس عشر، ومعنى ذلك أن التراث الأدبي الفرنسي حي لأنه متصل ومستمر حتى الآن «فراسين» و«موليير» مازالا يقدمان في المسارح الفرنسية - و«رونسار» و«فينيولون» - والرومانطيقيون يقرأون «فيكتور هوجو» مثلاً - وكبار المجددين في الشعر الفرنسي أو على الأقل عدد كبير منهم يلتزمون الأشكال التقليدية، في أهم أعمالهم، فشعر «بودلير» المكتوب في الأشكال التقليدية هو أهم شعره، وكذلك الحال بالنسبة للملازميه، و«أبو اللونير» و«فاليري» و«أراجون» و«بول ايلوار» - معنى ذلك أن التراث ضاغط فعلاً على الشعر الفرنسي لأنه حي . . نأتي إلى أصحابنا العرب، فهم عند حديثهم عن «القطيعة» فإننا لا نقرأ شيئاً عن قطيعتهم مع فكر الماضي، بل نقرأ عن قطيعتهم فقط مع النحو والوزن . . التراث العربي قطيعتنا عنه متحققة بالفعل، وإن كانت قطيعتنا مع التراث العربي متحققة لأسباب سلبية لا لأسباب إيجابية . .

فبيننا وبين التراث العربي عصور الانحطاط . . واللغة التي تستخدمها وسائل الاعلام المختلفة، وحتى لغة الكتاب والشعراء - وبالذات مؤسسات السلطة - لغة

ركيكة، فالسلطة لا ترعى التراث حيث يمكن القول: أن القطع مع التراث يؤدي إلى القطع مع السلطة، وفي رأيي أن أصحاب الحداثة يكونون في عكس اتجاه السلطة عندما يتصلون بالتراث وليس العكس، وأنا بالطبع لا أدعو إلى الاتصال بالتراث لتقليده، ولكن لفهمه . . لتمثله . . لمعرفة موقفنا منه - هل نتابعه أم ندير ظهرنا له، من هنا أعتقد أن شعراء العامة منسجمون أكثر مع أنفسهم . . أما أن يأتي شاعر يريد أن يكتب بالفصحى بشرط أن يجر الفاعل أو ينصبه، فهذا ما لا أستطيع أن أفهمه - أستطيع أن أفهم ذلك على أنه عمل من أعمال التهريج، يتم بغرض المداعبة أو الفكاهة أو النكتة، لكني لا أستطيع فهم أن يكون هذا تياراً، أو أن يكون تأسيساً لحداثة أو لحركة إبداعية جديدة.

ومع هذا فإن الفرق كبير بين عمل الحداثيين الأوربيين القائم على المنطق الذي رأيناه وعمل معظم الحداثيين العرب، أو مدعو الحداثة بالأحرى . . فقد انصبت سخرية كاتب مثل «سارتر» على شعارات السوريين، وبالتحديد على شعار «القطيعة والثورة الدائمة» وسواها باعتبارها شعارات مثالية . . . تبشيرية . . . مطلقة - كان سارتر يرى للمتقف واجبات محددة، ويشير إلى تحديات ملموسة ينبغي أن نواجهها . . كان يرى الاحتلال النازي مثلاً . . كان يرى سيطرة البرجوازية . . كان يعتقد أن الكاتب يصل إلى المطلق من خلال تصديه للملموس، وأن الثورة الدائمة ليست مجرد مزاج، بل هي فعل ونضال - هكذا نرى أن القطيعة بالمفهوم الذي يمكن أن نستخلصه من كلام الحداثيين العرب ومن كتاباتهم، ليست إلا انسحاباً وهروباً، في حين أنها عند الأوربيين تصد و قتال، نضال دائم . . من هنا نراها مثمرة عندهم، ونراها عندنا قاحلة وعقيمة .

معنى الحداثة

□ هذا الكلام يقودنا إلى سؤال عن معنى الحداثة لديك، ومفهومها عندك، وبالتالي كيف يمكن أن تتحقق شروطها في الأدب والفن؟

● الحداثة بالنسبة لي مفهوم تاريخي استقرائي أستخلصه من عمل المجددين

أكثر مما أفرضه على المستقبل كما يفعل حدثيون آخرون، يبدأون من آمال ووصفات جاهزة قرأوها عند الأوروبيين، وهم يفرضونها على العرب الذين يمرون الآن بمرحلة من أسوأ ما مر في تاريخهم، فهم ضعفاء غير محصنين، يعتقدون أن كل ما يقدم لهم باسم الحداثة الأوروبية، وكأنه كلام مقدس، يجب أن نخر أمامه ساجدين.

الحداثة بالمفهوم الشائع عندنا لا تختلف في كثير أو في قليل عن السلفية، كلتا الحركتين تنطلقان من أوهام، سوى أن هناك أوهاما عن المستقبل، وأخرى عن الماضي. فلم يكن الماضي زاهياً بالصورة التي يراها السلفيون الآن، ولن يكون المستقبل آلياً ميكانيكياً بحيث يستجيب لأحلام وأوهام الحلقات التي تكونت في مقاهي بيروت، وأفرخت في العواصم العربية الأخرى، حتى القاهرة فإنها لم تنج منها.

□ لكن من خلال هذا المصطلح «الحداثة» طلعت كلمة أخرى «الحساسية الجديدة» في محاولة لاستخدامها كمصطلح نقدي يمكن بواسطته تمييز الأعمال الطليعية - التي تزخر بالاكشافات والفتوحات - عن غيرها من الأعمال الأخرى، فما الذي تدل عليه هذه الكلمة، وإلى أي حد يمكن استخدامها كمصطلح أدبي، ومعياري نقدي يمكن من خلاله تقسيم العملية الإبداعية.

● الحساسية الجديدة ليست مصطلحاً نقدياً، وهي في رأيي عبارة يقصد بها الهروب من أي مصطلح. . حساسية من. . حساسية شخص، أو حساسية جيل، أم حساسية عصرية؟! وما هي هذه الحساسية. . العبارة نفسها تعود إلى جذر لا يمكن الركون إليه في انشاء مفهوم وهو «الاحساس» أو «الحس»، المفهوم له طابع موضوعي لأنه يرتد إلى الفهم. . والفهم يمكن الاتفاق عليه في القبول والرفض، ولكن هذه الحساسية التي تختلف حتى عند شخصين اثنين قد تضمهما مدرسة واحدة أو تيار واحد، فكيف يمكن تحويل هذه الحساسية. التي هي في جوهرها قيمة فردية الى مفهوم مشترك؟ أظن أن «الحساسية الجديدة» عبارة تنتمي إلى التيارات الانطباعية، والتي تنكر وجود عناصر موضوعية يمكن أن ينشأ على أساسها علم للأدب. . نعم يمكن فهم الحساسية الجديدة على أنها مرادف لما نسميه «المزاج» هذا

المزاج ربما خرج من طابعه الفردي وشاع في جماعة أو في جيل . . وهذا يدلني على أن ما ذكرته حول الطبيعة السلبية التي تتميز بها جوانب في التيارات المعاصرة صحيح ، فرد الفعل في كثير من الأحوال - خاصة في ظروف الهزائم والكوارث القومية . . ساذج ، مزاجي ، فردي ، متقلب ، هارب من التحديد . «حساسية جديدة!!» جديدة إلى أي ظرف؟ إلى أي تاريخ؟! - وهذه الحساسية الجديدة هل لها طابع محلي؟! فلماذا إذن نرى أن كثيرا مما يقوله هؤلاء السادة منقول - حساسية جديدة لها طابع عالمي؟ إذن هل يُعقل أن تكون هذه «الحساسية الجديدة» في الحيز اللاتيني في باريس ، كما هي مطروحة على «مقهى ريش» .

أنا لست ضد استعمال هذه العبارة إذا تميز من يستعملونها بشيء من التواضع ، فتحدثوا عن عمل بالذات ، أو عن كاتب ، ثم نسبوا هذه الحساسية إلى أنفسهم ، بدلا من أن يطلبوا تعميمها وكأنها قيمة موضوعية ينبغي أن يلتزم بها الجميع . . هنا أيضا نجد مظهرا من مظاهر اللقاء بين حركة السلفيين ، وبين حركة الحداثنة : الدروشة ، والبحث عن الراحة في العبارات الغامضة . . وهذه بالضبط هي الغيبوبة .

ARCHIVE

الشعر ذاك العصي!

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

❑ لكن فلتسمح لي - رغم كل محاولات التغريب والتخريب ، وخاصة في مجال الأدب ، فقد ازدهرت أنواع أدبية وبزغت أعمال هامة في القصة والرواية ، بينما ظل الشعر في الدائرة المغلقة ، أسيراً للغموض والتعتيم والالغاز - ومن ثم غياب الأسماء التي يمكن أن تلفت الانتباه .

● أولا : هناك فروق أساسية بين القصيدة والرواية أو القصة ، فالرواية فن

❑ الحداثنة بالمفهوم الشائع لا تختلف كثيرا عن السلفية . . . الأولى تنطلق من أوهام عن المستقبل ، والثانية تعيش مع أوهام الماضي .

❑ إذا أخطأ الشاعر في النحو . . فإنه سيخطئ في الوزن أيضا .

أدبي لا يتطلب في اللغة المعرفة الفائقة التي تتطلبها القصيدة، حيث يمكن للروائي أو القصاص أن يخطئ في النحودون أن يظهر الخطأ، لكن الشاعر إذا أخطأ في النحو، فإن هذا الخطأ يظهر، لأنه يؤدي إلى خطأ آخر في الوزن، ولأن للوزن قيمة أساسية في الشعر حتى الآن، فأخطاء اللغة تطيح بالقصيدة، . . . السنوات الثلاثون الماضية شهدت انهياراً خطيراً في تعليم اللغة العربية، وفي اهتمام الناس بها. . . كتاب الرواية والقصة لهم مرجع في الخارج - أي في الواقع - فالقصة والرواية، حتى الطليعية منها، لا بد أن تعتمد على شيء من الوصف والسرد ورسم الشخصيات من الداخل أو من الخارج والاشارات إلى الواقع المحيط، والقصيدة يمكن أن تستغنى عن ذلك كله، فالقصيدة فن لا مرجع له إلا في اللغة نفسها. . .

وهناك أيضاً سبب آخر، وهو أن القصيدة فن المنشد: أي الفن اللغوي الذي يتحقق به اللقاء بين الشاعر والناس، وهي في هذا تشبه فن المسرح الذي لا يمكن أن يزدهر إلا في إطار حركة جماهيرية حرة، ولقد حرمت الجماهير عندنا طوال الثلاثين سنة الماضية من الحركة الحرة، من هنا كان لابد أن يتراجع فن الشعر وفن المسرح، وهناك أمر آخر. . . فالقصيدة فن منسوب إلى التراث العربي، أو مستمد منه، أو موصول به مهما شهدت من حركات تجديد وابتكار وتعدد، أما الرواية فهي فن مستمدة أصوله من الآداب الأوروبية - وفي مرحلة تميزت باحتقار التراث العربي، واحتقار الذات، والتهافت على فتات موائد الغرب عامة، فلا بد من أن تتراجع القصيدة - مع أنني لست متأكداً من ازدهار الرواية والقصة، يمكنني فقط أن أتحدث عن قصاصين وروائيين موهوبين، أما الحديث عن رواية عربية معاصرة، فهو حديث مملوء بالمحاذير، لأن الروائيين العرب الموهوبين لم يستطيعوا حتى الآن أن يؤسسوا لرواية عربية متميزة بالمعنى الذي نجده عند روائي أمريكا اللاتينية، أو الروائيين «اليابانيين»، مع العلم بأن هؤلاء أيضاً قد بدأوا بالنقل عن الرواية الأوروبية، والروسية والإسبانية.

ولابد أيضاً أن أشير - بصدد سؤالك عن تلك الأزمة التي وقع فيها الشعراء الجدد - يجب أن أشير إلى ذلك الانقطاع الذي حدث بين شعراء مصر في السبعينات، وبين شعراء الأجيال التي سبقتهم، لقد أدت بعض الظروف إلى

الانفصال بين «صلاح عبد الصبور» وبين الأجيال الجديدة، واضطرت أنا للرحيل إلى أوروبا، كما رحل «عفيفي مطر» إلى العراق، وتوفي «أمل دنقل» . . ومع أن عددا من شعراء جيلنا بقوا واستمروا ينتجون مثل «محمد إبراهيم أبوسنة» و«فاروق شوشة» فقد وقع الانقطاع بين جيل السبعينات والأجيال السابقة.

□ إذن لماذا لم يستطع هؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم أن يتحملوا العبء، ويقوموا بدور فعال في الاتصال بالحركة الشعرية الجديدة، والتأثير في وعي الأجيال الذين جاءوا من بعدهم؟

● لقد كانت ظروفهم صعبة ومع ذلك قاموا بواجبهم من خلال المناابر التي كانوا يعملون بها على قدر ما أتاحت لهم الظروف.

للقند أزمته أيضا

□ تحدثنا عن إشكاليات كثيرة تخص حركة الإبداع وقضايا «الحدائة» - لكن بالنسبة للقند الأدبي، هل استطاع «الواقع النقدي» أن يفلت من تلك الأزمة التي أصابت الجوانب المختلفة للواقع الثقافي؟

إن الانقطاع الذي حدث بين أجيال المبدعين حدث أيضاً بين أجيال النقد، وأصبحنا نرى الآن فريقين من النقد: فريق يعمل بالنقد الصحفي الخفيف بما فيه من انطباعات، وتسطيح، وشللية . . الخ، وفريق من النقد لم ينشأ في حركة نقدية بقدر ما نشأ في إطار أكاديمي بعيد ومتعزل أحياناً عن الحركة الأدبية . . . من هنا تتميز أعمالهم النقدية بشيء من التعالي، وأحياناً بدون تمثل للمناهج الأجنبية بالإضافة إلى أن معظم هؤلاء هم من أساتذة اللغات الأجنبية في مصر (أقسام الدراسات الإنجليزية أو الفرنسية في الجامعة) وعلاقتهم بالأدب العربي علاقة ضعيفة، ومع ذلك فهناك نقاد أكاديميون لا تنقصهم الأدوات، فهم يشتغلون في حقل الدراسات العربية، وعلاقتهم وثيقة أيضاً باللغات الأجنبية، وهؤلاء منصرفون الآن إلى العمل النظري الذي لا بد منه لتأسيس حركة نقدية جديدة، وقد يشغلهم هذا عن المتابعة النقدية وتقصي الإنتاج الجديد، وموالة ما يصدر، وما يظهر من حركات وتيارات.

صراع الأجيال

□ أعتقد أنه مما يزيد الأزمة الثقافية تفاقماً، هو ذلك التعاقب السريع لحركة الأجيال، يظهر جيل أدبي، وما أن تنصرم عشر سنوات حتى يجيء جيل جديد آخر، حتى تكونت لدينا ظاهرة لم يسبقنا إليها أحد، جيل كل عشر سنوات (الخمسينات، الستينات، السبعينات.. الخ) وهذا قد أدى إلى أن كل جيل يأتي يحاول نفي إنجازات الجيل السابق عليه فحدث خلط في التطورات والمفاهيم والرؤى - قاد إلى ما نحن عليه الآن من خلل وتدهور.

● هذه الأجيال الأدبية قصيرة العمر ظاهرة سلبية، لأن معناها بالتحديد هو أن الجيل الواحد لا يستطيع أن يستمر لأكثر من عشر سنوات: أي أن العمر الأدبي عندنا الذي هو في الأصل عمر قصير بالقياس إلى العمر الأدبي في أوروبا، عاد فأصبح أقصر مما كان من قبل. الشاعر في أوروبا يستمر في العطاء إلى أن يبلغ الستين أو السبعين، وقد يستمر في العطاء حتى يتم الثمانين - أما عندنا فالشاعر أو المبدع حين يصل إلى حوالي الخامسة والأربعين فإنه يكف عن العطاء.

الإحساس بالحاجة إلى جيل جديد كل عشر سنوات معناه بالتحديد أن الكاتب أو الشاعر لا يستطيع أن يستمر بعد ظهوره أكثر من عشر سنوات، والحقيقة أن عشر سنوات غير كافية لتقديم أي شيء، ومعنى ذلك أنه كل عشر سنوات يظهر جيل يحاول أن يقدم شيئاً ثم لا يلبث أن يتنحى ويأتي جيل آخر جديد يحاول ذات المحاولة، وهذا ما يفسر أن الأجيال الأدبية عندنا أصبحت لا تتسمى باسم فني مستمد من الطبيعة المتميزة لانتاج كل جيل منها، وذلك كما نجد في المدارس الأوروبية المتعاقبة، وإنما أصبحت الأجيال عندنا تتسمى باسم عقود السنين، هذه الظاهرة - ظاهرة الأجيال، والتي تظهر كل عشر سنوات - إنما تدل على اليأس والاحباط، وعلى أنها موجات تنحسر قبل بلوغ الغاية...

ويهمني في نهاية هذا الحديث أن أقول: إن تركيزي على الجوانب السلبية لا يعني أنه لا توجد جوانب إيجابية، لكن التركيز على الجوانب السلبية ضروري الآن جداً، لتبديد الأوهام الشائعة وكشف الطريق وتمييز السليبي من الإيجابي.